



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Lo indígena, fotografía y documento en la obra de
Martín Chambi: Cusco 1920-1950**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Comunicación
Social con mención en Investigación en Comunicación

AUTOR

José Ángel PAZ DELGADO

ASESOR

Ricardo FALLA BARREDA

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Paz, J. (2017). *Lo indígena, fotografía y documento en la obra de Martín Chambi: Cusco 1920-1950*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

99
A los trece días del mes de junio de dos mil diecisiete, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Mg. Luz Carrillo Mauriz (Presidente-Informante), Mg. Ricardo Falla Barreda (Asesor), Mg. Carlos Gonzales García (Informante), Mg. Magdalena García Toledo (Miembro) y Mg. Atilio Bonilla Carlos (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Lo indígena, fotografía y documento en la obra de Martín Chambi: Cusco 1920-1950**, presentada por el señor José Angel Paz Delgado bachiller en Ciencias Sociales Especialidad Sociología para optar el Grado de Magister en Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

Excelente (19)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación** al señor José Angel Paz Delgado.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:30 horas.

Luz Carrillo
Mg. Luz Carrillo Mauriz
Presidente-Informante
Profesora Principal D.E.

Carlos Gonzales
Mg. Carlos Gonzales García
Informante
Profesor Auxiliar T.C.

Ricardo Falla
Mg. Ricardo Falla Barreda
Asesor
Profesor Principal D.E.

Magdalena García
Mg. Magdalena García Toledo
Miembro
Profesora Principal T.C.

Atilio Bonilla
Mg. Atilio Bonilla Carlos
Miembro
Profesor Auxiliar T.C.

Letras mayúsculas del Perú y América

Dejo constancia de mi profundo agradecimiento a todas las personas que de una u otra manera me ayudaron a culminar mis estudios de Posgrado.

A los profesores de la Maestría en Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de San Marcos.

A los doctores Winston Orrillo, Pedro Jibaja, Gabriel Niezen, Angélica Aranguren y Raymundo Prado.

Asimismo, mi agradecimiento a mi familia, mi esposa Fabiola Damián Gálvez, a mis Padres, Alejandro Paz Barrionuevo y Angélica Delgado Delgado; y a mis hijas Helen y Nycole, sin cuyo apoyo habría sido imposible la culminación de mis estudios.

“He leído que en Chile se piensa que los Indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores a los blancos y europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representante de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías”.

Martín Chambi

En una exhibición en Santiago de Chile y Viña del Mar, 1936. Citado en SOTO, Catalina. “La sensibilidad de un fotógrafo andino: Martín Chambi”. En: **Despliegue**, *Revista Magister en Artes, Teoría e Historia del Arte*. 2, 2014. Pág. 211.

ÍNDICE

- Introducción	6
----------------	---

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. Formulación del problema	8
1.2. Objetivos	9
1.3. Justificación	9
1.4. Estado de la cuestión	10
1.5. Hipótesis y variables	15
1.6. Diseño y metodología	16

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Los indigenistas de los siglos XIX y XX	19
2.2. Indigenismo y sociedad cusqueña	27
2.3. La fotografía	31
2.4. Influencias en la obra de Chamblí	45
a) Arequipa	45
b) Cusco	47

CAPÍTULO III

TÉCNICAS Y OBRA FOTOGRÁFICA DE MARTÍN CHAMBLÍ, 1920-1950

3.1. Los claroscuros	55
3.2. La Composición	56
3.3. Los paisajes	59
3.4. Familias y grupos	62
3.5. Retratos	68
3.6. Autorretratos	74
3.7. Noticias y reporterismo	78

CAPÍTULO IV

DISCUSION DE LOS RESULTADOS

4.1. Fotografías sobre lo indígena	85
4.2. El valor documental	86
- CONCLUSIONES	91
- Referencias Bibliográficas	93

Introducción

Lo indígena, fotografía y documento en la obra de Martín Chambi: Cusco 1920-1950, título de la presente Tesis, surgió al observar que la obra del insigne fotógrafo puneño había sido vista desde la perspectiva indigenista no obstante su condición estructural de indígena. Al respecto, siendo el *indigenismo* una actitud subjetiva de reivindicación social y cultural del sujeto *indio* de parte del sujeto que no es precisamente indio, en la década del veinte del siglo pasado, según varios autores (Tamayo, Tord, Gutierrez), tuvo lugar el debate entre el indigenismo de los propagandistas de la llamada *Patria nueva*, que impulsaba la reivindicación del imperio de los incas; y el indigenismo popular sustentado por quienes reivindicaban social y culturalmente al indio en cuanto sujeto explotado por la estructura terrateniente, teniendo como voceros a Luis Valcárcel y Uriel García. Esta corriente de contenido indigenista fue la que influyó en Chambi, reforzó sus valores de identidad indígena y contribuyó a la definición estética de su obra fotográfica.

Además, la visión de indio que expuso Chambi en su obra fotográfica ha sido insuficientemente tratada por los estudiosos de su obra, en vista que ella ha sido ubicada dentro de la corriente indigenista, menoscabándose, así a la cultura estructuralmente indígena a la que él pertenecía.

Llegamos a este tema debido al interés surgido por el arte y la profesión fotográficas, como inherentes a la labor comunicacional del documentalismo gráfico; y la necesidad de una sistematización de la fragmentada información sobre la obra documental de Chambi, cuya obra radicó en la realidad social cotidiana representada: a ello se asocia la subjetividad del fotógrafo que registró esa realidad con su arte, pero sobre todo con sus conceptos y niveles de comprensión sociales.

En el primer capítulo, el apartado *Marco metodológico*, se aborda la problematización, los objetivos y el estado de la cuestión; así como la metodología. En el Marco Teórico, se conceptualizan los fundamentos epistemológicos que permiten distinguir entre indígena e indigenista, y se precisa que en su ejercicio de la profesión de fotógrafo, Chambi “*muestra su visión y concepción del entorno y de la región sur andina, fotografiando todos los elementos físicos, humanos y culturales de la realidad cusqueña*”;

para luego hablar del fundamento teórico del indigenismo popular como la motivación central, pero no la única, que le permitió a Chambi la construcción de un sólido fundamento estético indígena, en el marco de la modernidad en la que él actuó.

En el capítulo *Indígenas, sociedad cusqueña e influencias*, así como en *Técnicas y obra fotográfica de Martín Chambi*, y sobre todo en *Discusión de los Resultados*, al aplicar los fundamentos del Marco teórico, se encontró que Chambi hizo una propuesta documental indígena a través de la fotografía como un registro testimonial y documental, posible gracias al contacto que tuviera con los arequipeños Max Vargas, los hermanos Vargas y los cusqueños Chani, Veramendi y Figueroa Aznar; influencias decisivas en la trayectoria vital de Chambi en Arequipa y Cusco. Es por ello que la fotografía que realizará constituye un registro testimonial de paisajes, familias, individuos y sucesos. Ahí describirá, a través de las técnicas del claro/oscuro y de la composición, la compleja realidad de la sociedad urbana y social cusqueña, como síntesis de la identidad cultural andina.

El capítulo final es el de la Discusión de los resultados, seguida de las Conclusiones, y de una Bibliografía especializada donde se podrá apreciar el esfuerzo desplegado para cruzar información tanto del tema indigenista como de la teoría fotográfica, y elaborar los fundamentos teóricos que han permitido elucidar respecto a la obra fotográfica del eminente fotógrafo peruano.

José Ángel Paz Delgado

CAPÍTULO I

MARCO METODOLÓGICO

1.1. Formulación del problema

Consideramos que hay una problemática en las referencias sobre la obra fotográfica de Martín Chambi, considerado indigenista pese a la ausencia de estudios, y a que la literatura científica es insuficiente. Es decir, lo *indígena* frente a lo *indigenista*. Ello reflejado en un arte y una manifestación visual y comunicacional como la fotografía, que, aunque implica observar, no es una acción pasiva; es una opción de ver el mundo, de acceder a su proceso, u una forma de revelarse, de protestar o de querer cambiar esa realidad capturada en la imagen.

Por tanto, el fotógrafo utiliza la fotografía como medio de expresión, de comunicación y de construcción social. En el Perú, el mejor ejemplo es Martín Chambi Jiménez, quien desde 1920, cuando se instala en la ciudad de Cusco, retrató paisajes, personas y costumbres como un viajero que recorrió toda la urbe, como un indígena en medio de los debates del indigenismo; así, sus fotos son un retrato de la sociedad del Cusco de la primera mitad del siglo XX, como la obra de August Sonder para la Alemania de Weimar. Sus obras muestran a un Chambi retratista de los sectores sociales y con un sentido poco común en el uso de la fuente de luz, al privilegiar el claroscuro.

Precursor de la fotografía peruana, a la que supo imprimirle la perennidad del alma andina, es el primer fotógrafo que mira al andino peruano con ojos propios, es decir con ojos de asombro. Pero, además, no hay nada más testimonial que una foto de Chambi.

Por tanto, se intenta una respuesta a la interrogante principal con la presente investigación: *¿Fortaleció el indigenismo de inicios del siglo XX la técnica y obra fotográficas de Martín Chambi, estructuralmente indio, para que logre su valor documental?*

Esta situación conduce a la formulación de tres interrogantes complementarias:

- a) ¿Cuál fue el papel del indigenismo y de la sociedad cusqueña en la fotografía de Chambi?
- b) ¿Cuáles fueron las técnicas fotográficas que usó Chambi y su obra resultante entre 1920 y 1950?
- c) ¿Cuál es el valor documental de la obra de Chambi al representar de manera fidedigna la sociedad cusqueña?

1.2. Objetivos

Objetivo principal

Investigar cómo fortaleció el indigenismo de inicios del siglo XX a la técnica y obra fotográficas de Martín Chambi, estructuralmente indio, en el Cusco entre 1920 y 1950, para que logre su valor documental.

Objetivos complementarios

- a) Describir el papel del indigenismo y de la sociedad cusqueña en la fotografía de Chambi.
- b) Determinar las técnicas fotográficas que usó Chambi y su obra resultante entre 1920 y 1950.
- c) Analizar el valor documental de la obra de Chambi al representar de manera fidedigna la sociedad cusqueña de la época.

1.3. Justificación

El presente trabajo de investigación busca mostrar el contenido documental existente en las fotografías de Chambi a partir de la influencia del indigenismo, lo cual es importante como elemento cultural. Por ello, es un estudio *pertinente* del accionar del comunicador social en el propósito de reconocer los elementos visuales de la identidad cultural, ya que es un asunto de carácter académico, social y político y está ligado a un quehacer comunicacional. El tema tiene una permanente actualidad, la misma que hace oportuno cualquier momento para su tratamiento.

Asimismo, es *original* porque analiza la obra fotográfica de Chambi –artista ya estudiado por muchos autores- desde la óptica del concepto actual del *documentalismo*. Y, por último, es *viable* porque todas sus fotografías son accesibles, así como los estudios hechos sobre el tema e incluso personalidades de su entorno familiar y profesional. Además, la evaluación y análisis de las variables y diversos elementos, son posibles.

En conclusión, esta investigación se justifica por la importancia de una reflexión académica sobre lo indígena, la identidad cultural andina y peruana, ligada al quehacer comunicacional.

1.4. Estado de la cuestión

Para trabajar los antecedentes que constituyen el estado de la cuestión actual sobre el tema, veamos primero los antecedentes, que constituyen además un contexto general del problema.

1.4.1. Lo indígena y la fotografía

Es nuestro primer antecedente. Como los proyectos utópicos que describe Alberto Flores-Galindo, se intenta navegar contra la corriente dominante que divide la experiencia social en sistemas separados de lo político y lo cultural, mostrando al hombre andino en una lucha en la que pone sus fantasías en los intersticios de la razón europea (2005: 19-23).

El reconocimiento de estas formas culturales en dominios como la fotografía indigenista, la fotografía del indio (Chambi) y la política andina, es un requisito para construir un discurso alternativo sobre el encuentro entre Europa y los Andes; y reconocer que, así como la línea entre irracionalidad y racionalidad es una construcción cultural imprecisa, la línea entre pueblos andinos y mundo moderno no es rígida.

La persistencia de la creencia en la ciencia redentora racional del paisaje andino, muestra las limitaciones de los fundamentos de la modernidad que proponen una ruptura entre sujetos tradicionales y subjetividad moderna. Lejos del desencanto con la naturaleza como fundamento de la racionalidad moderna, ciencia y creencia son intercambiables en la creación de una imagen del paisaje andino. Sin embargo, tales entendimientos

alternativos de la realidad eran breves interrupciones; los extremos a los cuales llegaron viajeros y científicos para reprimir en sus textos experiencias afectivas y sentimentales revelan hasta qué punto el racionalismo definió la subjetividad moderna europea.

No obstante, el racionalismo no tuvo siempre éxito en imponerse sobre otras formas emergentes de modernidad que halló a su paso. Ese fue el caso de los Andes, en donde los proyectos utópicos y la moderna conciencia temporal asumieron otras formas. Los signos de modernidad son el conocimiento reflexivo de la historia, y la convicción secular de que el futuro puede ser constituido como proyecto social y político. Si tomamos esta visión, los proyectos utópicos descritos en *Buscando un Inca* expresan una modernidad emergente que se remite a las alturas andinas y a la historia colonial. Esos proyectos compartían conocimientos básicos sobre la mutabilidad del proceso histórico, con la comprensión occidental de la modernidad dominante. Habermas (2005) entiende, asimismo, la incongruencia de que la misma conciencia del proceso histórico que la modernidad eleva, hace imposible sostener sus propias afirmaciones de novedad (pp. 14-22, 45-47).

En comparación, en los proyectos utópicos andinos se percibe una relación amigable entre tradición y modernidad: en lugar de relegar la tradición, la comunidad, los sentimientos o la oralidad a la conciencia *premoderna*, como hicieron los filósofos europeos de la modernidad, las utopías andinas abrazaron esos elementos, que además ayudaron a definir la *esfera pública* dentro de la cual proyectos utópicos andinos tomaron forma.

1.4.2. Movimiento indigenista cusqueño y fotografía

Otro antecedente es el indigenismo, expresado mediante la modernidad andina que no es *primitiva* ni *analfabeta*. Y el proyecto indigenista específicamente cusqueño descansó siempre en comunidades lectoras semejantes a la europea. Pero la división entre tradición y modernidad, razón y sentimiento, daba elementos a partir de los cuales estos proyectos indigenistas se distinguían del discurso dominante. De manera semejante a la sensibilidad europea del siglo XVIII, los indigenistas cusqueños exploraron la vida afectiva que el racionalismo europeo trató de colonizar, y en sus esfuerzos por reformular la paradoja entre conciencia histórica moderna y demandas modernistas de una ruptura con la tradición, los cusqueños formularon una modernidad alternativa.

Dos importantes trabajos del indigenismo cusqueño marcan los extremos de esta formulación, *Tempestad en los Andes* de Luis Valcárcel, de 1927, y *El Nuevo Indio* de José Uriel García de 1930, en debate con el primero. Valcárcel entendió la historia virreinal como un proceso de degeneración racial y cultural, demandando un proceso de mejoramiento cultural y racial; mientras que Uriel García consideraba que el verdadero indio no era puro sino mestizo, producto del pasado, por lo que había que crear un indio nuevo, rechazando además la visión de Valcárcel de la cultura andina como heredera constante que podía ser resucitada según la arqueología y la ciencia histórica; la emergente cultura andina debía ser producto de un mestizaje dirigido (Valcárcel, 1972; Uriel García, 1973). Este era el contexto ideológico en que se hallaba el Cusco de las primeras décadas del siglo XX, el de un sustrato indigenista, al cual llegó la tecnología de la modernidad en la forma de la fotografía.

1.4.3. Fotografía, Modernidad y Mundo andino

Este es un tercer antecedente. En julio de 1839 François Arago informó a la cámara francesa de diputados de los avances en la tecnología fotográfica hechos por Daguerre y Niepce, y al recomendar que el Estado pagara pensiones a los inventores, se enfatizaban cinco características de la nueva tecnología: precisión realista frente a la pintura, implicaciones igualitarias de un medio que todos podían usar, rapidez del método, usos científicos potenciales, y rol en la empresa nacional francesa (Sougez, 1981: 20-40).

Los cinco factores colocaban a la tecnología fotográfica en el centro de una modernidad progresista y racional construida como objeto europeo ilustrado, una forma de conciencia social basada en la racionalidad y el realismo; los ideólogos la perciben como una ruptura con las formas premodernas de la irracionalidad, superstición y la sociedad de parentesco que, según el discurso de la época, llenaban el mundo no-europeo (Stelzer: 35-55).

Vista desde esta perspectiva y siguiendo a Arago, la fotografía parecía ser el eje de la tecnología propagadora de la modernidad y la moderna identidad social. El lente fotográfico dio a Europa un inventario científico del mundo entero, y al resto de naciones una tecnología accesible y democrática con la cual documentaron sus realidades; aunque en esas naciones había diferencias culturales supremas.

En nuestro país, por otro lado, ocurrió un fenómeno complejo de contacto entre fotografía, modernidad y mundo campesino; donde Martín Chambi resultó el fotógrafo indio autodidacta que usó su visión estética natural para registrar la sociedad cusqueña, Sebastián Rodríguez es el fotógrafo pueblerino que intuitivamente documentó la confrontación entre mundo rural y modernidad minera, y los hermanos Vargas fueron los modernistas de la elite social arequipeña (Castro, 1989: 11-18; Toledo, 2002: 27-51; Paz, 2002: 71-80, 104-138).

Sin embargo, al analizar la fotografía y el mundo andino ante la modernidad, se puede construir un discurso diferente sobre este encuentro. Para Stelzer, este discurso deberá reconocer que, junto a su papel en la construcción de discursos e ideologías del realismo racionalista de la esfera pública burguesa, la fotografía también dio espacio a nuevas expresiones (p. 25). Las *cartes de visite*, la más temprana forma de retratos fotográficos en masa de ciudadanos, proporcionaron un medio para imaginar nuevas formas de identidad, lo que difería de los antiguos modos de imaginar el otro, porque el objetivo voyeurista de la fotografía de primitivos desnudos era realista y en un lugar real. La tecnología confirmó su existencia concreta, convirtiendo esos seres en objetivos privados de fantasía e imaginación.

Así, el lugar central que ocupará la fotografía en la emergente comprensión occidental del mundo, reside en su aparente contradictoria interacción entre la objetivación del tema y la mirada interior del observador: lejos de unir la visión racional, el realismo fotográfico creó un espacio de visiones también irracionales, porque mientras la ideología controladora burguesa divide la sociedad en esfera pública y privada, el realismo fotográfico generaba sustratos alternativos nutridos de las tensiones del discurso dominante, que según Stelzer, tienen el potencial de contrarrestar la dicotomía dominante de público-privado, esa que obliga a cada individuo a “entender que no hay nada que pueda hacer con su experiencia privada, que no puede transformar su destino con ayuda de la fantasía” (pp. 31-32).

Por ello, la modernidad no moderniza la ciencia fotográfica. Hay subjetivismo, fantasía, irracionalidad, arte. De eso tampoco escapó la fotografía específicamente cusqueña del periodo citado, y que sería otro antecedente nuestro: el trabajo de los fotógrafos cusqueños del primer tercio del siglo XX revela las dificultades de conciliar el telurismo andino con la tecnología fotográfica moderna. Chambi siguió el proyecto de

Valcárcel de construir una modernidad andina enfatizando la distinción empírica del pasado andino; consideraba la fotografía un medio para conservar la existencia de lo que consideraba el indio *auténtico en desaparición*, esfuerzo consciente por crear un inventario fotográfico étnico que correspondía a la campaña de Valcárcel del estudio científico del pasado incaico. Y como en el resto del mundo, fue la cámara la tecnología más apropiada a esta misión: Chambi describió sus fotografías de indios y fiestas como una *colección de tipos indígenas*, usando incluso la antropometría de la antropología francesa enseñada en la Universidad del Cusco por los indigenistas Manuel Bueno y José Coello, lo que probaría que no era precisamente autodidacta.

Veamos entonces, lo escrito sobre lo indígena o indigenista en la obra de Chambi.

Roderic Ai Camp fue el primero en 1980 en considerar a Chambi un fotógrafo artístico, y además de contenido eventualmente indigenista (en Paz, 2001), mientras que Edward Ranney, colega de Ai Camp, incidió también en los años 70 y 80 en el nivel artístico de Chambi, utilizando poco el adjetivo *indígena* como característico.

Fernando Castro, en un texto incompleto, pero aun útil, incide en los aspectos artísticos y económicos, sin olvidar el contenido etnográfico (1989), y refiriendo que hay varios tipos de fotografía en Chambi, no solo fotos indigenistas. Pero es José Carlos Huayhuaca (1991) el autor que más ha utilizado el adjetivo *indigenista* en relación con la extensa obra del fotógrafo: la historia de la intelectualidad cusqueña se confunde así con un indigenismo gráfico en las fotografías sobre todo de individuos, que hace Chambi entre 1920 y 1950.

Son dos los autores que se han asomado al tema de que Chambi era sobre todo un fotógrafo profesional: Andrés Garay y Jorge Latorre. El primero refuerza la idea de que Chambi era, en primer lugar, un artista retratista (Garay, 2003a), cuyas fotografías no se deben usar precisamente como panfletos indigenistas sino como documentos históricos (Garay, 2003b). Y en su último texto abandona por completo los aspectos ideológicos y analiza los técnicos y materiales de la obra del fotógrafo (2006).

Junto a Latorre, Garay ensaya la propuesta del contenido racionalista y comercial europeo en los retratos chambianos (2004), y finalmente ambos de nuevo vuelven a los retratos de Chambi como la esencia de una obra artística pero también profesional, en el sentido de informativa, descriptiva y objetiva en grado sumo (Latorre y Garay, 2007).

Avanzada esta investigación, no se pudo por desgracia tener acceso a dos obras importantes, *Una mirada 'auténtica', el 'indígena' cusqueño en la producción fotográfica de Chambi* (2014) de J. Vivier; y *Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX* (2015) de Y. Gómez.

Como vemos, hay estudios sobre la obra de Chambi, pero vinculándolo a un indigenismo teórico, sin referir el contexto preciso tanto histórico como étnico del fotógrafo en su identidad indígena.

En cuanto a los principios dentro de los cuales se inscribe nuestra investigación, son el histórico, en cuanto al contexto específico de la obra de Chambi, y al documentalismo como una doctrina fotográfica y comunicacional. Por ello, en nuestro marco conceptual explicamos los conceptos clave del estudio. Por ello existen conceptos y categorías que determinan lo indígena, el indigenismo, la fotografía, el documento y la fotografía documental; los cuales desarrollamos en nuestro capítulo II.

1.5. Hipótesis y variables

El indigenismo de inicios del siglo XX fortaleció la técnica y la tipología de la obra fotográfica de Martín Chambi, estructuralmente indígena, en Cusco entre 1920 y 1950, haciendo que al reflejar de manera fidedigna los grupos sociales de la realidad cusqueña, su obra adquiriera las características de documento para la historia del país.

Variable independiente: *Indigenismo de inicios del siglo XX.*

Dimensiones: reflexión intelectual (Valcárcel y Uriel García), esfuerzo artístico, geografía.

Variable dependiente: *Fotografía de Martín Chambi.*

Dimensiones: Técnica (claroscuro y composición), y producción.

1.6. Diseño y metodología

a) Fuentes

- De la obra fotográfica de Martín Chambi de 14,000 negativos, se conocen 1000 positivos restaurados. De ellos hemos clasificado como universo 100 que presentan las características más conocidas, y analizadas en la bibliografía consultada.
- De dicho universo se ha tomado una muestra de 24 fotografías.
- Materiales escritos y documentales sobre el indigenismo y el Cusco en libros y ensayos, de autores indigenistas y de científicos sociales, que se han recopilado y analizado.
- Materiales escritos y documentales sobre Chambi, en periódicos, revistas, libros y ensayos que se han recopilado y trabajado en dos años de investigación.

b) Tipo de investigación

Teniendo una hipótesis causal, el procedimiento de trabajo para probar la hipótesis es *descriptivo*, al describir la relación causal entre las variables de la hipótesis, para corroborar el enunciado de la misma; de acuerdo a la fuente, el plan de obtención de información es *documental*, al estudiar lo que el registro fotográfico dice del objeto; y de acuerdo al uso de los resultados, es una investigación *básica*. El manejo de variables, por último, nos lleva a una investigación *ex post facto*. Por tanto, es una investigación descriptiva documental básica dirigida a conocer hechos culturales de las CC. humanas.

c) Muestra

Del universo de 100 fotografías, se han tomado una muestra final de **24** fotografías, escogidas con un criterio bibliográfico. Es decir, la elección de la muestra se determinó por ser las más estudiadas, conocidas y citadas más veces en bibliografía y hemerografía.

En la Tesis, hay un total de 31 fotografías numeradas. Las fotografías, de la n° 1 a la 6 son ilustraciones generales de temas de contexto. A partir de fotografía n° 7, se les aplica el nombre **Foto Muestra (FM)** y el número correspondiente. Por tanto, las 24 fotografías de la muestra estudiada son aquellas de la n° 7 a 31, porque la FM 1 se analiza dos veces.

d) Procedimientos y Técnicas

- Consulta en el Taller de fotografía Social TAFOS de Lima y Cusco, en la Biblioteca Municipal de Cusco, la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, y en el Museo de Arte de Lima.
- Entrevistas a Teo Allain Chambi, nieto, Cusco; Peruska Chambi, nieta, Lima; José Carlos Huayhuaca, crítico y fotógrafo, Lima.
- Observación de la muestra de 24 fotografías.
- Recopilación documental, clasificación y procesamiento de libros, revistas y artículos sobre el tema.

e) Instrumentos

- Fichas textuales, fichas de análisis y fichas de comentario de material bibliográfico y hemerográfico.
- Ficha de observación y análisis de fotografías.

A continuación, un modelo de la ficha referida aplicada a las 24 fotografías señaladas.

FICHA DE OBSERVACIÓN Y ANALISIS DE FOTOGRAFÍAS			
Nombre oficial de la fotografía			
Nombre tentativo de fotografía sin nombre oficial			
Año y lugar			
Uso de claroscuro		SI	
		NO	
Tipo de composición		Horizontal	
		Vertical	
		Diagonal	
		Central	
Tema central	Paisaje	SI/NO	
	Familia y número	SI/NO	
	Grupo y número	SI/NO	
	Retrato y nombre del retratado	SI/NO	
	autorretrato		
	noticia	Fecha aproximada	
		Contenido	
Publicación en medio impreso			

Habiendo visto nuestro Marco metodológico, en el siguiente capítulo desarrollamos nuestros marcos contextuales más importantes, que podemos considerar un Marco teórico: una revisión de los indigenistas de los siglos XIX y XX, una descripción de la sociedad cusqueña de la época, una conceptualización de la fotografía y una reseña de las influencias tempranas en la obra fotográfica inicial de Chambi.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Los indigenistas de los siglos XIX y XX

El Perú es un país marcado por la diversidad regional y cultural, que fue históricamente articulado por el colonialismo, sobre todo en los Andes, donde las mayorías eran, desde el siglo XVI, campesino-indígenas, de lengua quechua, y costumbres y tradición andinas. Pero había un área cultural predominante:

El papel hegemónico lo tuvo en este espacio una cabeza de región, la ciudad del Cuzco, centro de intercambio económico entre valles y altiplanos... permiten diseñar una definida región... Cuando Porras decía que el cusqueño era agricultor y hombre de ciudad, aludía a esta doble vertiente de su vida dividida: indígena aindiado, y ‘misti’ en la ciudad (citado en Tamayo, 1980: 27-34).

Es decir, la andina es una sociedad también dividida en estratos, y es en el sector misti o mestizo donde aparecerán núcleos de pensamiento, que son denominados con mucha facilidad ‘indigenismos’ (Tamayo, 1980: 35), pero que en realidad son precursores e intelectuales, que tomaban en cuenta a los indígenas presentes desde el siglo XVI y cuyo papel en las guerras de independencia fue decisiva no solo en el bando patriota: “Los realistas fueron de Junín, Ayacucho, Apurímac, Arequipa, Puno y Cuzco (Basadre, 1968, I: 233).

Históricamente, además, San Martín eliminó mitas y encomiendas, y Bolívar los tributos y la servidumbre, pero individualizando la propiedad comunal (Tord, 1978: 28-29). Sin embargo, no se protegió al indio del campo, su condición no mejoró (Basadre, 1968, II. 304), y surgió una situación entre paternalista protectora e indiferente, brotes esporádicos de preocupación social (Tord: 30). Más bien los terratenientes generen una ideología negativa y despreciatoria del mundo indígena; su visión típica es la del indio ocioso y retardatario.

Por lo tanto, más que hablar del indigenismo como doctrina, hay que referir acerca de los precursores e intelectuales, desde Aréstegui hasta Escalante, una *intelligentsia*

surgida en el siglo XIX que no era ni siquiera mestiza sino criolla, por lo que incluso la literatura indigenista hecha por mestizos era infrecuente. Para Tamayo era una intelectualidad: “intelectuales son todos cuantos crean, distribuyen y ponen en acción la cultura, ese universo de símbolos que comprende el arte, la ciencia y la religión” (1980: 41).

De estos precursores saldrá la inquietud inicial, que luego será indigenista. El primero fue Narciso Aréstegui, que en 1848 publicó *El Padre Horán*, primera narración sobre la condición de algunos sectores nativos de Cusco (Aréstegui, 1974). Fue una protesta sin penetrar en el mundo indígena, diferenciando las razas en el sentido biológico y cultural; con actitud paternalista, y la educación como única solución, idea con la cual Aréstegui formó en 1867 la “Sociedad Amigos de los Indios”, que duró un año y tuvo el viejo sabor literario e histórico (Tord: 31-32, 143-144). “Aréstegui abre las puertas de la literatura indigenista, y se adelanta varias décadas al realismo americano” (Sánchez, III: 948).

Sin embargo, creemos que estos precursores fueron *indianistas*, no indigenistas. Aréstegui fue el primero, veinte años antes de la zarzuela *¡Pobre Indio!*, y 41 años antes de *Aves sin Nido*. Esto señala la lentitud de la reflexión sobre el indio. La siguiente es Clorinda Matto, quien, a diferencia de muchos, conoció de cerca al indio en Cusco y las haciendas, y aunque no logró reflejar el verdadero carácter indio, su *Aves sin Nido* es el momento básico del inicial indigenismo, en 1889 (Matto, 1948), cuatro años después de *Trinidad de Indio* de José Torres. Nunca antes se había discutido el problema indígena y el papel oscuro de la Iglesia, pasando el indio a ocupar el plano de personaje social (Sánchez, II: 1109; Carrillo: 28). Y aunque su descripción del indio es aún poco penetrante, se refiere a él en una época en que el país estaba de espaldas a esta realidad; hay además una tendencia al romanticismo y el pesimismo (Tord: 35-36). Pero su aporte es innegable:

A fines del siglo XIX, el espíritu anticlerical del primer positivismo peruano, convertido en expresión ideológica de la burguesía del Cusco decimonónico, habría encontrado su ‘intelectual orgánico’ en Clorinda Matto, escritora social, que combinó anticlericalismo con indigenismo, pero que por su origen de clase fue incapaz de visualizar el problema económico social, implícito en la cuestión indígena (Tamayo, 1980: 43).

El indigenismo que surgirá, será una corriente de ideas de la *intelligentsia* «misti» y chola del Sur andino, que recibe, transforma y elabora contenidos intelectuales, aún con relativa independencia de sus orígenes de clase, precisamente porque es un grupo desclasado, como lo dijo Carlos Delgado (citado en Tamayo, 1980: 53). Por ello, hasta mediados del siglo XIX hay una gran indiferencia intelectual por tocar el tema del indio, no hubo instituciones pro-indígenas hasta 1909, Flora Tristán, por ejemplo, no habló del indio; y la Guerra del Pacífico no mejoró la situación del indio (Tord: 37-42).

Manuel Gonzales Prada ya expresa ideas indigenistas en 1894 en el discurso en el Politeama, donde incluye a la población india como integrante olvidado del país (1960: 67). Y en *Nuestros indios*, de 1904, sesenta años posterior a Aréstegui, sintetiza el problema, rechaza la sociología racial, acusa la división entre dominadores ‘encastados’ y dominados, denuncia el gamonalismo, y critica el paternalismo ineficaz (1969: 224-227). Al año siguiente repite esto en *La cuestión indígena*, que se halla en el texto *Los Parias*. Para Tord, “eran ideas naturalistas y positivistas, lascasianas y contradictorias, porque defendió el papel de la educación y al mismo tiempo la idea de que el indio se redimiría por esfuerzo propio” (pp. 48-49).

Inmediatamente después surge la Asociación Pro Indígena, fundada en 1909 por Pedro Zulen, Joaquín Capelo y Dora Mayer, quienes publicaron artículos indigenistas desde 1904, con una óptica crítica paternalista; trabajaban con correspondencia de todo el país; y su vocero era el *Deber Pro-Indígena*, que duró de 1912 a 1916 alcanzando 42 números de solo ocho páginas cada uno, y donde se repite el tono de denuncia (Tord: 144-145, 153). En 1926 Mayer publica un famoso texto en *Amauta*, muy documentado, y en 1929 *El indígena y su derecho*, texto legalista, siempre denunciativo, sin hablar nunca de mestizaje; ataca al *Boletín Titikaka* pues sospecha que es sucursal de *Amauta*, “comunismo disfrazado de indigenismo”. A pesar de su entrega, Mayer carece de conceptos organizados, pero es denunciadora y activa movilizadora de opinión (Tord: 79-82).

Aquí podemos ya citar un concepto de *Indigenismo* en dos sentidos: Laxo, indigenismo es toda corriente de ideas en que predomina el interés por lo andino americano, y estricto como una etapa concreta de un desarrollo histórico en el Cusco entre fines del XIX y el Congreso Indigenista de 1948 (Matos, en Fuenzalida: 202-214; Francke, en Degregori: 107-186). Desde el punto de vista del contexto, consideramos que es

indigenismo solo el segundo. Porque el primero, el laxo, es en realidad un conjunto de precursores *indianistas*:

Sería indigenista la literatura sobre la dura realidad del indio, pero será indianista el romanticismo del indio idealizado; por ello, *Indianismo* es el movimiento extremo de los grupos que buscan volver al pasado aborigen, y en Uriel García es lo opuesto a *incanidad*, lo permanente frente a lo transitorio. Indigenismo e indianismo son de momentos diferentes. *Indigenismo* se usa para los intelectuales del siglo XX; y aparece solo en un escrito tardío de Félix Cosío en 1921. *Indianismo* es un concepto de vida más larga, desde el siglo XIX (Tamayo, 1980: 69-70).

Hubo además un *incaísmo*, doctrina de idealización de los incas, y Luis Valcárcel sería *neoindianista*; mientras que el *andinismo*, concepto creado por Federico More, era de contenido orográfico-telúrico, de culto a las cumbres, todo ello contra Lima; mientras el *serranismo*, vocablo surgido en 1927, significaba la preeminencia de la sierra y los valores autóctonos de lo viril, lo auténtico, lo indígena (Tamayo, 1980: 70-71).

Además, muchos de estos precursores unían estos conceptos, por lo que de manera general se les considera parte del indigenismo estricto que, como veremos, tuvo su periodo de expansión entre 1920 y 1931, en publicaciones, arte, y la migración de indigenistas a Lima: además de la simbiosis con la política desde 1924. Para 1926, Félix Cosío, del ‘Grupo Resurgimiento’, ya señalaba que el problema indígena es la propiedad de la tierra, adelantándose por cierto a José Carlos Mariátegui (Tord: 63). Precisamente, luego empezó la polémica entre Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, a partir de un debate iniciado con *Sobre la psicología del indio*, artículo de López Albújar en *Amauta* de diciembre de 1926 y con la Conferencia de Luis Valcárcel *El problema indígena*. Ante ello, Mariátegui inició en la revista *Mundial* la reivindicación de la producción y el trabajo como ejes del problema indígena, respondido por Sánchez en el mismo órgano, donde acusaba al *Amauta* de nacionalista y más bien defendía el mestizaje (Aquézolo: 14-22, 38-45). Sin embargo, esto no es suficiente para considerar al *Amauta* como indigenista, como lo hace Tord; Mariátegui es marxista, más que indigenista, y continuó sobre el tema en ‘Tesis ideológicas’, de *Ideología y Política*, y en el segundo de sus *Siete ensayos* (Mariátegui, 1971 y 1958).

El vocero más famoso del indigenismo, su figura predominante, es Luis Valcárcel, nacido en Moquegua en 1891, patriarca de los estudios sociales en el Perú, educador de

vasta obra, y cuya impactante *Tempestad en los Andes*, combina lirismo, doctrina, indigenismo y andinismo, exaltando al indio y condenando al mestizo, según Tamayo (1980: 185-188). Veamos unas citas textuales del texto de Valcárcel:

Es la raza fuerte, rejuvenecida... reclama su derecho a la acción... aprisionada... la energía aborigen se consume. Estalla la protesta... El árbol étnico vive, aunque... su copa se vista de flores. La raza perdura... permanece idéntica a sí misma. No son atavíos, reformas, capaces de cambiar su ser. Vestido a la europea o pensando occidental, el indio no pierde su espíritu... Todo fue desvalorizado por la presunción de superioridad de los europeizantes. La Raza, en el nuevo ciclo que se adivina, reaparecerá esplendente (1970, pp. 20-22).

Hay una inicial visión positiva, doctrinal, a través de una cortina literaria que no intenta asir la realidad, optimista por lo virtuoso del indio (Tord: 108-109).

Tú, hombre de los Andes, persiste en ti mismo, obedece el mandato de la tierra, pero no te consuma el odio. Haciéndote grande y fuerte, el blanco te respetará (p. 24).

En distintas épocas se han fundado asociaciones, mucha filantropía: es un infeliz, un incapaz, un menor, precisa ampararlo... Concluya una vez por todas la literatura lacrimosa de los indigenistas, el campesino desprecia las dulces palabras de consuelo (pp. 26-27).

No serán más esclavos, serán hombres libres, prontos al apretón amistoso de igual a igual (p. 30).

Pero luego se pone desigual, profetiza la futura migración y muestra la influencia de Taine, Spengler, y del puneño More en su diatriba anti-limeña de 1919 (Tamayo, 1980: 189-190).

La maldita ciudad que troncha la juventud... que acorta la existencia (p. 66).

“La tierra es nuestra” es el grito, el blanco la usurpa quinientos años. La gleba indígena tiene ya un alarido informe “¡Que vale la tierra sin nosotros!”, y sarcásticamente pacifista, se cruza de brazos. ¿Está sublevado? está tranquilo en su choza (pp. 76-77).

La intelectualidad de las sierras ha emprendido la gran cruzada indianizante... Los indios, vivificados por la vieja cultura volverán al hogar común, impuesto su derecho de vástago legítimo... ¡El Perú es indio!... Cusco y la sierra es lo perenne, lo indesarraigable. La sierra es la nacionalidad, pero el Perú vive extraño porque la sierra está supeditada por la costa. Solo así se explica la Republica unitaria central, que predomina lo no autóctono, que gobierna una minoría extravagante (pp. 114-120).

Según José Gutiérrez, que confirma una huella spengleriana, Valcárcel había participado en la huelga universitaria de 1909, y como abogado, fue testigo de abusos y levantamientos en Quispicanchis y Anta en los años veinte; tomando contacto con descentralistas y los federalistas cusqueños de la época (2007: 51-56). Todo sin dejar nunca su pionera labor etnohistórica (Pease: 207-228).

El único par que tuvo Valcárcel fue José Uriel García, cuyo libro de 1930 *El Nuevo Indio* es el canto culminante del indigenismo peruano, una de las obras más bellas sobre el tema (Tord: 86). Nacido en Cusco en 1884, positivista de 1909 a 1918, luego bergsoniano vitalista, y seguidor de Spengler y Ortega (Tamayo, 1980: 197-200), se hizo luego famoso con *El Nuevo Indio*.

Los mitos andinos se formaron sobre las cumbres, donde la vida se encauza hacia el futuro... Cada comarca liga su vida, su tradición e historia a esa naturaleza... eje para la orientación geográfica o moral. En el principio era el Apu, es decir, la emoción de la patria local.

Hasta hoy se conserva en nuestros pueblos esa adhesión casi religiosa a la naturaleza. La ausencia de nuestro Apu, de nuestro pueblo, nos produce hondas nostalgias... El indio *antiguo* precursor del inca creó el Apu y anudó su fatal esclavitud a la choza... El indio *moderno*, el nuevo indio, busca la solución para dar al Apu otro sentido para crear otra vivienda, desde donde el mundo se viera más amplio (pp. 24-27).

Aquí define el ‘nuevo indio’ como paradigma moderno, frente al *incaísmo* antiguo, definiendo un simbolismo que no solo es racial sino cultural:

Los Apus primigenios cumplieron su papel histórico dando energía al indianismo y ligando a sus vástagos al cerro. Pero hoy ya no pueden tener el mismo sentido... el Apu moderno es...la inquietud de las juventudes serranas a tomar papel directivo en la evolución nacional... es la defensa de la personalidad y de su energía creativa... no embeleso tradicionalista, sino tránsito al mundo y hacia el futuro (p. 28, 31).

Antítesis de *Tempestad en los Andes*, supera el concepto de ‘raza’ con ‘espíritu’, el alma de la cultura, el mestizo: indio es todo el que está en contacto con la naturaleza americana”. Defiende el pasado inca, donde se pasó “del dominio sentimental al ordenamiento racional y al progreso reflexivo”, que dio normativa al difuso ayllu (García: 34-37). Es, en resumen, un telurismo sincretizante, de defensa del mestizaje: todos los pueblos indígenas son amestizados, aun los indios puros son espiritualmente mestizos, y

los arquetipos son el asimilado Garcilaso, el sincrético Túpac Amaru y el integrativo Guamán Poma, según Tamayo (1980: 202-205).

Lo incaico ha muerto, lo indiano vivirá mientras los Andes estén erguidos (p. 85).

Aun dentro del panorama neo-indiano, se podrán distinguir pueblos mestizos (p. 59).

La conquista es una catástrofe psicológica. Para el espíritu indiano fue un cambio fatal, forzoso... Pero del mismo modo para la cultura invasora, del percance salió el invasor con su integridad moral mermada por el influjo de la tradición andina (p. 96).

Los Andes fueron para el conquistador poderoso incentivo... la continuidad en ese valor histórico hizo que la cultura posterior mantuviera ligazón con la tradición. Ello permitió a la sensibilidad indiana resistir el choque y abrir otro derrotero (p. 101).

El pueblo mestizo denigrado, es el que forma [hoy] el alma de nuestros pueblos (pp. 168-169).

La sierra es una gran aldea... el Cusco es el conmutador de la aldea a la ciudad, una oposición que da valor a la aldea y al campo... La aldea parroquial se bate en retirada a los Andes... [pero] las parroquias son las vías por donde la sierra penetra al Cusco a henchirle frescura andina, y al mismo tiempo a llevarse otro espíritu fortalecido (pp. 194-197).

Además, José Uriel García se adelantó al estudio de la aculturación, y Tamayo considera que bajo un lenguaje literario intuye el problema capital de la integración nacional; además de un olvidado mensaje estético, al ver la fusión sobre todo en arquitectura, el 'neoindianismo' artístico (1980: 206-207; Pease, Ob. Cit.)

La arquitectura se desenvuelve en relación al dominio de la altura... conclusión de la emoción, el pensamiento que se hace claridad ante un incentivo externo (pp. 73-74).

Junto con los hombres, de los Andes vino la piedra sustentadora de su expresión plástica. Cusco es una sinfonía en piedra... ¿Y cuál es su destino? Ser la entraña de la nacionalidad y el incentivo para la creación (pp. 197-198).

En resumen, Valcárcel y José Uriel García son los dos referentes indigenistas peruanos, pero hay que añadir que eran parte, en cierta forma, de una Generación, la de 1927, que en el país pero sobre todo en el Cusco irrumpió en una etapa de grandes transformaciones sociales y políticas: la Primera guerra Mundial, la revolución rusa, el regreso del sueño bolivariano de la unidad latinoamericana, las figuras de Vasconcelos,

Mella, Ingenieros, Haya y Mariátegui; además de una influencia europea que ya hemos vislumbrado:

Llegó de la Europa de posguerra, la filosofía de la historia de Spengler, el vitalismo bergsoniano, el psicoanálisis, la metafísica agonista de Unamuno y el marxismo. Y en la esfera literaria y plástica, por primera vez surgen atisbos de un arte americanista que volvía los ojos al arte precolombino (Gutiérrez, 2007: 17-18).

Spengler influyó como ya vimos en José Uriel García, en la idea naturalista de las grandes culturas como ciclos cerrados, seres vivos que nacen y mueren, y por ello lo incaico ya había terminado (Gutiérrez, 2007: 46-47). Tamayo considera que Uriel García tuvo pocos discípulos: José María Arguedas, Atilio Sivirichi y el Instituto Americano de Arte del Cusco (1980: 211-212).

Una última figura indigenista fue José Ángel Escalante, político leguista, que llevó a la política inmediata las inspiraciones indigenistas (Escalante, en Aquézolo: 39-52).

Podemos entonces resumir que fueron intelectuales que a partir de varias tendencias animaron un indigenismo, que sin embargo construyó una imagen del país según criterios étnicos y de dominación, uniendo “raza” y “cultura” desde inicios del siglo XX con darwinismo y biología racial (Cadena: 40). Esta autora considera que su rechazo a Lima los llevó incluso a cuestionar a los modernizadores (Cadena: 81), por lo que tras el indigenismo generaron luego un neo-indigenismo políticamente liberal, elitista en su tarea de “proteger” al indio (Cadena: 57-63). Llegaron a considerar la ‘decencia’ como un elemento excluyente dentro de los mismos indigenistas (Cadena: 82). Sin embargo, aclara:

Los indigenistas... fueron la vanguardia intelectual de su época, tanto los indigenistas idealistas que postularon la preeminencia de la cultura sobre la biología en la raza, como los indigenistas positivistas... Ellos estuvieron de acuerdo en que la inferioridad de los indios... podía ser revertida si se educaban. Esto significó un rechazo, en favor de los indios, de las teorías racistas... Considerando al racismo como el producto de la ignorancia académica, también los indigenistas creyeron distinguirlo entre la población regional (p. 104).

Era además un indigenismo liberal, que generó luego un neoindianismo donde la base ya no era la pureza racial sino la “energía” cultural del “cholo” mestizo a partir del folclor, disciplina académica y a la vez vehículo de expresión mestiza de las emociones

políticas populistas de la época (Cadena: 165-167). Todo esto muestra que el indigenismo no escapó de contradicciones y crisis intelectuales.

2.2. Indigenismo y sociedad cusqueña

Habiendo visto a los indigenistas peruanos, veamos ahora las manifestaciones indigenistas regionales, en especial la cusqueña, marco de la presencia del maestro fotógrafo Martín Chambi cuando llegue a la urbe.

Veamos varios datos de Tamayo (1980). Valcárcel consideraba que el indigenismo auténtico fue el cusqueño, ya que la *intelligentsia* cusqueña contribuyó a una conciencia nacional andina, estimuló el cambio social con su crítica del gamonalismo, y definió el problema agrario e indígena a nivel político (pp. 25 y 45); un verdadero *indigenismo regional*, entre la rebelión universitaria de 1909 y el Primer Congreso de la Federación de Estudiantes del Perú de 1920; “no influenciado por la primera posguerra mundial, anterior en diez años a la sanmarquina de 1919” (p. 175); este indigenismo actuaba desde la revista *La Sierra* de 1909 a 1911, la llegada del norteamericano Alberto Giesecke como rector de la UNSAAC en 1910 y su *Revista Universitaria* de 1912; la tesis de José Uriel García de 1911 *El arte incaico*; además del Instituto Histórico del Cusco y su revista *Nuestra Historia* en 1914 (pp. 175-179). Una nueva revista *La Sierra* fue fundada en 1927 por Guillermo Guevara, publicación de indigenismo serranista anti limeño que cerró en 1930; y el *Grupo Resurgimiento* fundado en 1926, que se confunde con una ‘escuela cusqueña’ declarativa, pero donde los indios participaban en asamblea, algo revolucionario. Sus integrantes, incluidos Valcárcel, José Uriel García y Luis Paredes, fueron perseguidos y como grupo duró poco (Tord: 146-147, 154-155).

Mientras tanto, en Puno, se desarrolla un movimiento parecido, de intelectuales con inquietudes pro-indias, pero más artístico y que usa la literatura como vehículo de expresión: entre 1920 y 1930, la poesía de Alejandro Peralta, las novelas de Augusto Aguirre, y la gran obra *El Pez de Oro* de Arturo Peralta.

Por ello, mientras en Puno el indigenismo es literario, en Cusco será historicista, como veremos a continuación: de la admiración por el pasado indígena nació el interés por los problemas del indio moderno, en dos fases: académica en 1909-1920; y de difusión

en 1920-1931, por la gran cantidad de tesis sobre el tema, más de 30 entre 1909 y 1922 según la bibliografía publicada por Cosío en *Revista Universitaria*, n° 36, de 1922 (citada en Tamayo, 1980: 180-182).

Hubo además una música indigenista cusqueña, en tres etapas: antes de 1895 de estilo europeo, de 1895 a 1920 de búsqueda, y desde 1920 de predominio del ritmo y motivos regionales; del primer grupo Francisco Herrera, precursor del segundo José Pacheco que compone yaravíes en 1845 seguido de José Castro y Leandro Alviña; y del tercero son Roberto Ojeda, Juan Aguirre y Baltazar Zegarra (1980: 269-271).

Pero donde el indigenismo artístico dejó huella más profunda hasta convertirse en paradigma plástico, fue en pintura: el pionero del siglo XIX Francisco Lazo, y luego José Sabogal que abrió una generación de pintores de claro planteamiento plástico indigenista: Julia Codesido, Camilo Blas, Enrique Camino y Jorge Vinatea. Pero José Sabogal no fue el introductor del indigenismo en el Cusco en 1918, Ángel Corvacho ya en 1915 pintaba calles y motivos indígenas. Los *pintores indigenistas* Ángel Rozas, Juan Medina y Mariano Fuentes (Tord: 162; Tamayo, 1980: 275-278). En resumen, la inspiración y temática indigenista dominaron la música y la plástica cusqueña 50 años, de 1915 a 1965.

A esto hay que añadir una generación intelectual cusqueña, la generación del 27, que frente a los cusqueñismos e incaísmos, fue “una respuesta dialéctica y avanzada de la realidad respecto de los maestros de la Escuela Cusqueña”, porque Cusco de 1914 a 1917 era una sociedad decimonónica y tradicionalista, aun con los artistas citados (Gutiérrez, 2007: 14, 23-40); y pese a los grupos institucionales como *Resurgimiento* de 1926, y el Grupo *Ande* formado en 1925 y que duró hasta 1928 como base del Partido Comunista (Cuadros: 67). Los estudiantes de la UNSAAC que en 1927 hicieron huelga fueron la Generación el 27, discípulos de Valcárcel, José Uriel García y José Cosío: los pintores Mariano Fuentes, Alfonso Gonzales y Julio Gutiérrez, éste también crítico y teórico de arte; y los literatos e historiadores Román Saavedra y Segundo Jara (Gutiérrez, 2007: 85, 110-120).

Por lo tanto, en Cusco hubo, como lo dicen Elizabeth Kuon y Rodrigo y Ramón Gutiérrez en *Ruta de la intelectualidad americana, 1900-1950*, una real *intelligentsia* en un contexto social y político de conflicto y modernidad, pero además una respuesta humanística cusqueña al descubrimiento de Machu Picchu por Bingham; una propuesta

de modernizarse mirando hacia adentro, con indigenismo e incaismo escritos y pictóricos (Kuon y otros: 25-46, 49-60).

Pero, además, había una ruta cultural, que unió el indigenismo cusqueño con el puneño de *Orkopata* y con los indigenistas bolivianos de La Paz (Kuon y otros: 62-77). El Grupo *Orkopata* fue fundado en Puno en 1926 por colaboradores del *Boletín Titikaka* de Alejandro y Arturo Peralta: indigenista, pero no exclusivista, difundía literatura, y Emilio Vásquez, que participó, refiere que era un seminario literario; fue un órgano vanguardista excepcional, destruido en 1930 por el gobierno de Sánchez Cerro (Tord: 147, 155-156).

Así se formó un eje cultural que por cierto culminaba en Buenos Aires, una ruta de contacto, a través de la presencia intelectual cusqueña en periódicos y editoriales argentinos, lográndose un espacio real en la ciudad cosmopolita, donde llegaron artistas peruanos y sobre todo la Misión Peruana de Arte Incaico; de retorno al Cusco, llegó la prensa escrita, prensa literaria e imágenes de Argentina; el resultado fue un conjunto enorme de comunicación estética Cusco-la Paz-Buenos Aires: en artes ornamentales indigenistas, pintura y escultura argentina indigenista, y arquitectura neo-prehispánica que unió romanticismo y arqueologismo (Kuon y otros: 189-220, 285-320).

Hay que mencionar, inevitablemente, que en las décadas de 1930 y 1940 el indigenismo disminuyó: *Amauta* y *La Sierra* se extinguen, Víctor Andrés Belaunde publica *La realidad Nacional*, seguido en 1931 por Basadre que en *Perú, problema y posibilidad* superó el indigenismo; Rafael Larco Herrera en *El indio, problema nacional*, de 1939, vuelve a la clave de la educación, pero Alejandro Deustua en *La Cultura Nacional*, de 1937, tiene una visión elitista y negativa (Tord: 117-133).

Ese indigenismo regional cusqueño, en los años 20, se sostuvo en compromisos políticos intelectuales, y buscó situar al Cusco como centro político al mismo nivel que Lima. Dice Marisol de la Cadena que quedó, para los años 40, un cusqueñismo aun elitista, pero que

se abrió a los plebeyos, y el proyecto neoindianista enfatizó su propia identidad como mestizos proponiendo una idea alternativa de cultura como posición social que no solo se hereda, también puede alcanzarse a través de la educación y el trabajo... se aplicó el criterio

diferenciador de la ‘decencia’... que iba de la mano con otro criterio hasta hoy poderoso, el del ‘respeto’ (p. 197, pp. 202-203).

Esta compleja relación entre sectores sociales, ya no racializados sino entendidos por su nivel de mestizaje e identificación cultural, tiene aún rescoldos del antiguo indigenismo cusqueño, y de La Cadena lo ejemplifica por dos grandes casos: la celebración del Corpus Christi por las mayordomías del barrio cusqueño de La Almudena, donde los mestizos discriminan con el estatus de ‘respeto’ a los indios (pp. 255-257, 277-282); y el caporal de comparsa Alejandro Condori, quien certifica la autenticidad de la danza que ejecuta con documentos escritos, y que cuestiona la interpretación académica de perpetuación de la tradición indigenista; pero además, Condori es indio, pero se considera “neto” y, por lo tanto, “legítimo”: su identidad es cultural, no racial (pp. 303-304).

Este fenómeno es importante porque muestra cómo el indigenismo y el neo-indigenismo fueron superados por procesos mayores, donde sigue la discriminación, pero se mantiene la cultura andina, que no pudo ser abarcada por los intelectuales indigenistas (Cadena: 122-135). Las migraciones de los años 40 y 50 provocaron los mayores cambios. Hoy solo queda, del indigenismo, algunos estereotipos: el patriarca paternal cuyo origen es el antiguo gamonal de hacienda; indigenistas idealistas o positivistas, luego políticos; el inocente, indio religioso y servil, inexistente para la dinámica social, agricultor (Cadena: 101-106); y el estereotipo más moderno, el del comerciante exitoso (Cadena: 133-139).

Es decir, el indigenismo dio paso al *neoindianismo*, que no rechazaba el mestizaje, y que inauguró un nuevo cusqueñismo al incluir a la gente del pueblo y al arte vernacular.

El año 1944 fue el clímax de esta ideología populista. Su mayor logro fue la creación del Día del Cusco, junto con la escenificación del ritual inca del Inti Raymi. En este periodo, la “cultura” fue el núcleo semántico en los debates intelectuales acerca del cusqueñismo y de este modo abrió un espacio en el que los cusqueños de todos los estratos sociales pugnarón la definición de las identidades raciales/culturales de la región (Cadena: 155).

Fue el fin del viejo indigenismo combativo, de proyectos literarios, doctrinales y políticos. Lo que ocurrió después, ya escapa al marco de nuestro estudio.

Veamos en cambio, en el siguiente capítulo, como tercer elemento teórico, una conceptualización de la fotografía incidiendo en la foto social y documental en sus diferentes manifestaciones, tanto en el mundo como en el Perú.

2.3. La fotografía

La fotografía fue el primer medio de reproducción masivo de la historia, y la primera tecnología de democratización de la cultura visual, al haber nacido en la misma época que los proyectos políticos de democratización (Benjamin: 26). Es la prueba de que en cada momento histórico nace una expresión artística particular, que corresponde al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época formados en función de condiciones de vida definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución (Freund: 7).

Los fundamentos técnicos de la fotografía no eran nuevos, el invento se asentaba en la *cámara oscura* que proyectaba imágenes invertidas en su pared interior; con ello llegó el encuadre, la representación de la realidad y la perspectiva (Pirenne: 76). Incidamos, sin embargo, en su papel social:

Toda variación en la estructura social influye sobre el tema y la modalidad de expresión, aparecen procedimientos que influyen sobre el arte. La fotografía fue decisiva... La idéntica aceptación que recibe en todas las capas sociales... constituye su gran importancia política. Su poder de reproducir la realidad externa le da un carácter documental, medio de reproducción más fiel de la vida social... La fotografía posee la aptitud de expresar a las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera la vida social... la fotografía no solo es una creación... es un medio de moldear nuestras ideas (Freund: 7-8).

También es importante para nosotros el problema no de la capacidad fotográfica de reproducir la realidad, sino su *reproductibilidad*, es decir su posibilidad de reproducir una imagen de manera masiva; fue el inglés Fox Talbot a fines del siglo XIX quien resolvió el problema con el sistema negativo-positivo sobre papel, lo que llevó la fotografía a la cultura de masas de toda la población, superando el rechazo que había tenido el arte moderno a la posibilidad de “reproducir” infinitamente una imagen (Stelzer: 161).

Esto coincide con la aparición del *retrato* fotográfico: el ascenso de amplias capas de la sociedad a un mayor significado político y social, surgiendo los precursores del retrato, que es exigido por la nueva clientela burguesa (Freund: 13-19). Por otro lado, en 1839 unos diputados franceses propusieron que el Estado adquiriera el invento de la fotografía y lo hiciera público, entrando la fotografía a la vida pública, bajo la Monarquía francesa de julio, entre 1830 y 1848; las actividades amenazadas por la fotografía naufragan: retrato al óleo, miniatura y grabado; y surge el primer gran fotógrafo, Nadar, desde 1853, luego Disderi, y Hill en Inglaterra (Freund: 23, 35-46). Luego aparecen las vistas panorámicas, más fáciles que los retratos, ya que la fotografía primitiva necesitaba largas exposiciones (Sougez, 1981: 71).

Para inicios del siglo XX, ya la fotografía era un medio no solo de arte sino de registro informativo, y pasó al periodismo de manera natural en países con capacidad de compra de prensa ilustrada. Pero aun la fotografía no tenía doctrina ni estética propias, por lo que no tuvo más remedio que adoptar la teoría de la pintura académica; por ello toda la fotografía de fines del siglo XIX a inicios del XX es considerada *pictorialista* (Gubern, 1974: 31-40). Sin embargo, pronto la fotografía empezó a presionar a la pintura, con las vistas fugaces de la vida anónima y masiva, todo captado en una instantánea (Praz, 1979: 177). Barthes añade:

Las cámaras portátiles hicieron que mucha gente sin ninguna formación pictórica -ni mucho menos estética- generara tal caudal de imágenes que su presión social acabó por prevalecer... Así, la fotografía se distanció de la pintura por su mayor determinismo óptico, al estar condicionada por la realidad física visible, por lo que no puede fingir la realidad, como sí lo hace la pintura (1982: 136).

Entonces, el pintor construía, pero el fotógrafo descubría, y esa ha sido su función desde entonces (Sontag: 92). En la segunda mitad del siglo XIX, se prescindió de las posibilidades expresivas de la fotografía, a favor de halagar a la nueva pequeña burguesía, pero ahora es documento y símbolo de la democracia, aunque entra en que sin embargo entra luego en decadencia el oficio de fotógrafo en 1870-1914 (Freund: 60-65, 79-83).

La fotografía también es un medio de reproducción de obras de arte, pero más resolutiva es la aparición de la fotografía de prensa desde 1880 con la tipografía, la mecanización de la edición y las fotos de las guerras de Crimea y de Secesión; es un fenómeno capital, que cambia la visión de las masas (Freund: 97-98). Por tanto, Barthes

considera que las representaciones fotográficas, entonces, tienen una cualidad *realista* por su fidelidad al objeto real (p. 136), y que, aunque la fotografía en el siglo XX no es un calco mecánico ni una duplicación de la percepción humana, tiene un poder de *autenticación* de la realidad, más importante que su poder de representación (p. 155).

Por supuesto, hay quienes también consideran que la fotografía puede también alterar, manipular la realidad; puede fabricar mensajes solamente eligiendo el objetivo y el encuadre, lo que exige la decodificación del mensaje visual y de la estética fotográfica (Hill y Cooper: 106). La comprensión de las imágenes fotográficas es algo moderno, muchos pueblos aun no pueden hacerlo, por lo que se necesita percepción en perspectiva y sentido de la tercera dimensión (McLuhan: 191). A esa capacidad moderna de entender la imagen fotográfica se le llama *iconicidad* o *cultura icónica*, conjunto de determinados hábitos perceptivos para percibir determinados signos y símbolos (Pignotti: 122).

Cronológicamente posterior es el fotoperiodismo, que nació en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, ejemplo seguido en Francia, a partir de lo cual en 1936 con la revista *Life* de la editorial Time en Estados Unidos, nacen los *mass media magazines* (Freund: 99-114, 123-134). El fotoperiodismo pasó a ser el registro de noticias con imágenes fotográficas, donde un acontecimiento es real si tiene imágenes, y no existe si no es documentado icónicamente (Sontag: 20). El impacto de la fotografía, entonces, no es tanto causar impacto sino revelar lo que todos ignoraban o no tenían conciencia de ello (Barthes: 73).

Pasa así la fotografía a tener una función social... informar en el sentido de transmitir información entendida como necesaria y útil; eso se alteró cuando el mundo entraba al siglo XX, porque se halló otra función a la fotografía: la propaganda, la difusión de ideas y de símbolos. Y eso, en todos los regímenes y todas las ideologías: mientras en Alemania nazi la fotografía estaba al servicio de líderes políticos, en la democracia norteamericana había reportajes fotográficos de gente anónima, expresión icónica del liberalismo populista; pero haciendo publicidad de lo privado, lo privado consumido de manera pública (Barthes: 169).

Es la fotografía social, de papel fundamental en la información y la comunicación, pero también al potenciar y difundir el carisma de personalidades públicas; la fotografía crea así sujetos notorios, desconocidos antes de ser sujetos fotográficos, como los judíos del holocausto, los soldados en hazañas militares, los líderes revolucionarios, los gobernantes más famosos (Gubern, 1987: 167-168).

Por ello, tres son los casos más famosos de la historia de la fotografía, que también son los mejores ejemplos de este nivel que alcanza la fotografía en la segunda mitad del siglo XX. Las tres fotografías tienen nombre propio reconocido, sus autores son fotógrafos consagrados y reconocidos en la historiografía visual y en la bibliografía sobre el tema, y el contexto en que se tomaron ha sido bien estudiado por las artes visuales.

En orden cronológico, el primer caso de una fotografía como medio de difusión masiva, es *Muerte de un miliciano*, del fotógrafo húngaro-francés Endre Friedman, de seudónimo *Robert Capa*, durante la Guerra civil española, en Córdoba, en setiembre de 1936. Es la fotografía más famosa de esa guerra.



1. *Muerte de un miliciano*, la fotografía más conocida de la guerra civil española.

Es la fotografía más famosa de esa guerra porque “transmite mejor que ninguna el dramatismo de un conflicto civil, la muerte de un trabajador obligado a tomar las armas para defender a la República, y la terrible energía y dinamismo de la muerte en una guerra” (Gubern, 1987: 171). Y pese a cierta polémica por su desenfoque, es mucho más que propaganda, es la construcción cultural de la imagen de todas las guerras, por un fotógrafo (Burke: 240).

La segunda fotografía es *Raising the Flag on Iwo Jima*, del fotógrafo norteamericano Joe Rosenthal, tomada en la isla de Iwo Jima en febrero de 1945, durante

la batalla que se libró ahí. La imagen, de cinco marines de Estados Unidos izando la bandera de su país, le dio a su autor el premio Pulitzer y es considerada la instantánea de guerra más importante de la historia.



2. *Alzando la bandera en Iwo Jima*, la fotografía más conocida de la Segunda guerra mundial.

Rosenthal era hijo de judíos rusos que emigraron a Estados Unidos, amaban su país de adopción, y eso lo llevó al periodismo social y luego al ejército, que entró en la Segunda Guerra Mundial en 1941 con las ideas de democracia y progreso. “Al lado de las tropas, Rosenthal tomó la magnífica fotografía que expresa mejor que ninguna otra el patriotismo, el esfuerzo de la batalla contra los japoneses, y el ideal norteamericano” (Gubern, 1987: 172). Y “pese a ser propagandística y nacionalista, es también una de las imágenes más bellas que se hayan tomado, enérgica, optimista, triunfalista” (Burke: 241). Ya no es solo una fotografía.

La tercera fotografía, la más conocida en América Latina y una de las más conocidas de las revoluciones del siglo XX, es *El guerrillero heroico*, del cubano Alberto Díaz, que usó el seudónimo de *Alberto Korda*. La imagen la logró el 5 de marzo de 1960.



3. La fotografía más conocida de las revoluciones del siglo XX.

Korda, nacido en 1928, estudió comercio en centros norteamericanos asentados en Cuba, y fundó los estudios Korda donde trabajó entre 1953 y 1968; de formación autodidacta, con el triunfo de la revolución cubana trabajó para el gobierno y acompañó a Fidel Castro como fotógrafo oficial. En 1960, con el atentado al barco *Le Coubre* y el cortejo gubernamental masivo, logró la imagen de su vida.

Según todos los críticos de arte, fotografía y diseño gráfico, es uno de los diez mejores retratos fotográficos de todos los tiempos, y es la más reproducida de la historia de la fotografía política de la segunda mitad del siglo XX. “Expresa el liderazgo revolucionario, la ideología socialista explícita, cierto culto a la personalidad” (Gubern, 1987: 173), y sobre todo “la revolución como proceso violento, fúnebre, agresivo; según muchos, hay toda una ideología específica detrás del retrato” (Burke: 242). Korda tomó la imagen al aire libre, y del negativo le recortó todos los bordes, quedando en la imagen que hoy conocemos, “pero vemos el origen más modesto, neutro y técnico de la fotografía; incluso en la toma original hay otro personaje a la izquierda” (Billeter, 2003: 7-9). Al quitar los bordes quedó la imagen hoy universal.

Vemos que la fotografía es un instrumento político cuando las fotos pasan por las agencias fotográficas, intermediarias entre productores y compradores de la imagen; ahí aparece la propaganda, y Robert Capa luchó contra eso (Freund: 141-149).

Al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión, conscientemente explotada por los que la usan como medio de manipulación. Cientos de millones... no dudan de la veracidad de la foto. [Pero]... hemos dado ejemplos de cómo se puede hacer decir a una foto lo contrario de lo que originalmente representaba (Freund: 186).

Entonces, pocas fotos superan la simple representación. Ha sido el punto de partida de los *mass media*. Sin ella no hubiese existido ni el cine ni la TV (Freund: 187). Del origen expresivo hemos pasado a la fotografía informativa, periodística, sobre todo en su manifestación masiva social. Pero hay además una fotografía específicamente documental. Cuando la fotografía informativa, social o política se vuelve registro de los conflictos sociales de una comunidad o país, Villaseca considera que es fotografía socio-documental, un género surgido con el tema de la defensa del medio ambiente en los años 60 y 70, pero tiene un origen anterior, en los años 30:

Se refiere a áreas de interés de la actualidad *informativa social*, como guerras, hambrunas, desastres sociales de todo tipo; logra así imágenes que retratan periodos de tiempo de crisis de la sociedad, que al ser publicadas se convierten en legado para la reflexión (Villaseca: 1-2).

Al existir fotos que muestran la crudeza de la realidad en un intento por generar reflexión, se llega al tema de la ética de la imagen. Varios fotógrafos han opinado al respecto:

Isidoro Arroyo sostiene que las imágenes permiten identificar caracteres pero también imitar conductas; Niceto Blázquez afirma que ejercen triple influencia: enseñan, sugestionan e hipnotizan; Henri Van Lier cuestionó si la foto puede ser prueba instructiva e irrefutable; Kevin Carter, ganador del Pulitzer por el retrato de una niña desnutrida en Sudán, dijo que no está orgulloso de esa foto, “aún estoy arrepentido de no haber ayudado a la niña” (Citados en Villaseca: 3-6).

Habiendo definido ya la fotografía, y cómo se pasó de las fotografías informativas a las políticas, veremos ahora que la fotografía puede también comprobar hechos sociales, y testimoniarlos. “Esas imágenes fotográficas pueden convertirse en documentos, pueden ser pasados a archivos, a instituciones; ello por la actitud del propio fotógrafo que entiende el valor de sus imágenes por su interés social” (Villaseca: 7).

Porque, si bien todas las imágenes son pruebas de una realidad, no todas son de interés social. Por esto, para hablar de fotografía documental, debemos partir de su matriz: la fotografía periodística. Ahí, el mensaje es emitido por la institución, el receptor es el público al que se le da el servicio, y el canal es el fotógrafo y la institución a la vez, como lo consideran los fotógrafos Andrés Garay y Jorge Latorre (citados en Villaseca: 9). Así es como se convierte en socio-documental.

En 1880, el diario *Daily Graphic* de Nueva York empezó a incluir fotografías de guerras no solo como información, sino como exigencia de paz. La capacidad de comunicar esa idea fue la clave, sujeto a la ética, en armonía con los valores democráticos; con respeto a la verdad, al derecho de la vida íntima de las personas y al derecho de recibir imágenes exactas. Así, a las características de la fotografía social (actualidad, objetividad, narrativa) se añade el compromiso de dejar esas imágenes a las generaciones futuras. Esto quedó claro en la Era Dorada del fotoperiodismo (1930-1950) y las dos guerras mundiales:

La fotografía socio-documental combina la imagen como documento y como testimonio, logrando... interpretaciones múltiples de lo real.... Se incorpora el tiempo, estableciendo una fuerza evidente entre el tiempo que la imagen se capta y el tiempo que se expone a la sociedad; permitiendo así la interacción entre la realidad registrada y el receptor... Se cuestionan los códigos y la iconografía de la cultura visual contemporánea y su influjo en la percepción del mundo. Por tal motivo, se entiende la historia de las imágenes y de los relatos como un inmenso archivo (Villaseca: 11).

Entonces, es un registro que se convierte en documento, lo que ha desbordado los límites de expresión de la fotografía, y ha expandido su concepto. Por ello, la fotografía socio-documental tiene un fin de reflexión, e incluso para producir un cambio. Hay ejemplos históricos de esto: el británico John Thomson y la clase trabajadora londinense en el año 1870, el danés Jacob August Riis que en 1890 fotografió los barrios bajos de Nueva York, el brasileño Marc Ferrez y la vida rural de las comunidades indias; el peruano Martín Chambi con sus retratos sociales con componente documental, de registro y memoria; y el corresponsal Sebastião Salgado y sus fotos de campesinos latinoamericanos, refugiados y poblaciones desplazadas (Billeter, 2003: 144).

Es decir, siempre el contexto social y realidades testimoniadas como sucesos actuales, donde las fotografías deben, como dice Burke, generar conciencia social,

“investigando situaciones de un lugar determinado e incluso fuente de análisis de realidades profundas, como ya se entiende en países desarrollados” (p. 242).

Sarriugarte añade que la fotografía socio-documental tiene su antecedente referencial más claro en las fotografías sociales norteamericanas sobre la crisis de los años 30 (pp. 171-182). Ahí se encuentra, como veremos, la fotografía socio-documental más famosa del mundo. La Gran Depresión iniciada en octubre de 1929 colapsó la economía, aunque, como estudia Kennedy, hizo que el programa estatal *New Deal* creara organismos federales fiscales y de ayuda social (pp. 111-130, 303-346). Como la agricultura sufrió la sequía, el gobierno aprobó un programa de reasentamiento de damnificados, el *Farm Security Administration*, FSA (Sarriugarte: 173). Este organismo contrató *fotógrafos* para documentar las zonas castigadas del país, lo que permitió una *fotografía social* para dar a conocer la situación social. “se pidió que los fotógrafos transmitieran la significación histórica de este drama, dándoles plena libertad de imagen, con la meta de una enciclopedia fotográfica de la agricultura del país” (Pultz: 26).

La FSA permitió así documentar a la América rural de 1935 a 1943, produciendo 270,000 fotografías, y aunque lo producido era considerado *fotoperiodismo*, documentaba la realidad sin deformarla, abriendo un nuevo sendero para la fotografía, y afianzando el concepto de documentación: Arthur Rothstein y Walker Evans son los primeros (Sarriugarte: 174-175). Pero nos interesa Dorothea Lange, que trabajó hasta 1940 para la FSA, y como Evans, recorre el país documentando, aunque se acerca a sus personajes de manera emocional.

Como Evans, alcanza una apariencia madura y un estilo antes de entrar a la FA, pero la similitud termina ahí, él veía a la América contemporánea como si fuera un historiador que examina restos de una civilización desaparecida, ella es una idealista apasionada que busca provocar el cambio social” (Galassi: 22).

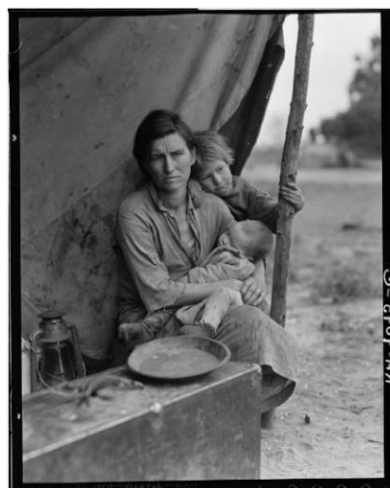
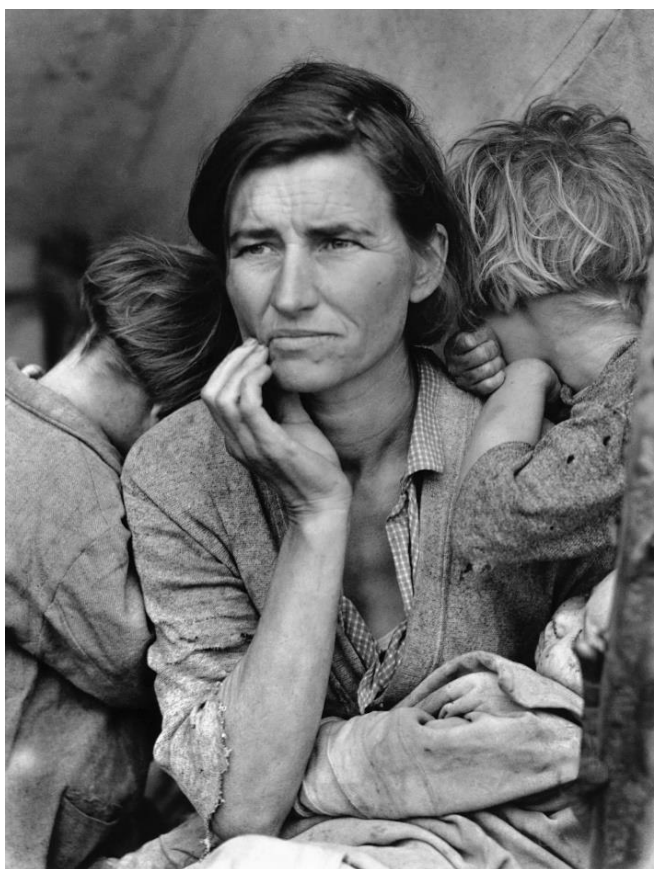
El trabajo de Lange tiene un fuerte sentimiento humano y una conciencia social unida a la lucha por la igualdad de la mujer: creía firmemente en el poder de información y persuasión de sus imágenes; y que hubo otros fotógrafos excepcionales, como Russell Lee, Ben Shahn y Arthur Rothstein, cuya labor documental logró fuerza visual en base a una representación sencilla, directa y significativa a nivel moral, sin manipulaciones técnicas, alejado del pictorialismo (Sarriugarte: 176-179). Pero es de Dorothea Lange la

fotografía socio-documental más famosa del mundo, una reportera originalmente *pictorialista* que decidió testimoniar la crisis.



4. Dorothea Lange en 1936, cuando trabajaba para la importantísima FSA

Contratada por la FSA, viajó por el país testimoniando la pobreza rural, y en un viaje por tierras californianas realizó la maravillosa fotografía *Madre migrante*, convertida en ícono de la Gran Depresión y de la fuerza de la maternidad ante las adversidades. La artista no hizo preguntas a esa madre de siete hijos. Este ícono fotográfico no fue una toma única, forma parte, como la última y mejor, de una secuencia de seis fotografías (TIME: 91). Eso se nota en tres de las fotografías de la serie, muy semejantes a la principal.



5. *Madre migrante*, de 1936, de Dorothea Lange, la más excepcional fotografía social y documental.

En 1960 Lange recordó así la situación vivida con la mujer, de la que los investigadores averiguaron mucho después que se llamaba Florence Owens Thompson:

Vi y me acerqué a la famélica y desesperada madre como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia ni la de la cámara, pero ella no me hizo preguntas. No le pedí su nombre o su historia. Ella me dijo su edad, 32 años. Me contó que vivían de verduras congeladas halladas en los alrededores y pájaros que los niños mataban. Acababa de vender los neumáticos de su coche para comprar alimentos. Ahí estaba sentada, reposando en la

tienda con sus niños abrazados a ella y parecía saber que mi fotografía podría ayudarla. Entonces me ayudó” (TIME: 91).

Esa obra de arte y de fotografía social, logró retratar la época de la depresión sin dramatismo o sensiblería. Con la mirada perdida, el rostro de la madre rodeado de sus hijos muestra fuerza, humanidad, femineidad, y refleja la dignidad con la que sobrelleva la miseria que le rodea. Lo que vemos, en resumen, interpretando todo el trabajo de estos fotógrafos, es que hay una *fotografía social*, a la cual se le asigna un fin; si ese fin es documentar una realidad, *se convierte en un trabajo documental*.

Habiendo visto la historia de la fotografía, y sus géneros social y documental, veamos la presencia de la fotografía en el Perú.

Las primeras noticias de la existencia del daguerrotipo aparecieron en *El Comercio* el 25 de setiembre de 1839 (Sougez y otros: 596). Pero recién en 1842 llegó a Lima el primer daguerrotipo, y el pionero Maximiliano Danti el 8 de julio de 1842 (Schwarz: 42 y ss). Lima se volvió sede de una importante producción fotográfica, y fotógrafos ambulantes recorrieron el país. El retrato, función principal del daguerrotipo en formatos placa, es lo que Danti trae a Perú (Majluf y Wuffarden: 20). El primer estudio fotográfico se abre en Lima y la demanda de retratos por la clase acomodada hizo venir a daguerrotipistas franceses: Philogone Daviette, de Lattre, Fournier y Fernando Lebleux. En 1855 llegaron Amic Gazan y Emilio Garreaud. En 1846-52 llegan los estadounidenses Newland, Husband, Terry o los hermanos Ward, aunque el más conocido fue Benjamin Franklin Pease que ya usaba la técnica del colodión; todos utilizaban la prensa para promocionar su trabajo (Majluf y Wuffarden: 21-24).

El retrato de Manuel Alarco de 1846 es el daguerrotipo más antiguo de Perú, hoy en paradero desconocido. Hubo muchos franceses, pero ninguno aparece en los estudios sobre la daguerrotipia francesa; muchos abandonaron su profesión inicial, como Danti que se convirtió en comerciante hasta 1860; o Lebleux que establece una lavandería al vapor. Jacinto Pedevilla fue el primer daguerrotipista peruano, hijo de joyero italiano, que formó su vocación al ser familiar de Luis Pedevilla, propietario del Gabinete Óptico de Lima en 1850; Pedevilla también trabajó en Cusco, y en 1854 en Chile establece un estudio. Ya para esta época los daguerrotipistas iban dejando su modo de trabajo itinerante para establecer sus estudios.

Un género posterior al retrato fue la *Tarjeta de visita*, introducida por Disdéri. En 1862 se estableció en Lima Eugène Maunoury, que comenzó a hacer esas tarjetas, y según Newhall y Fontcuberta, se publicó en *El Comercio* de Lima una carta de Nadar publicitando a Maunoury como corresponsal (p. 69). El estudio tuvo gran éxito, se crearon dos nuevas sucursales, y también trabajó como corresponsal de *Le Monde Illustré*, siendo sus mayores trabajos las vistas de paisajes y retratos; para mediados de 1863 Maunoury deja el Estudio a manos de los hermanos Courret y regresa a Francia. Otro autor fue Eugenio Courret, que vino como operario de Maunoury en 1860, pero en 1863 montó un estudio con su hermano que se convirtió en la mayor empresa fotográfica de Perú, imponiendo la tarjeta de visita, de mucho éxito. En 1892 regresaron a Francia, y su negocio estuvo regentado por Adolfo Dubreuil hasta su cierre en 1935.

Otros que se establecieron aprovechando el auge de la tarjeta de visita fueron los estadounidenses Witt Moulton y Villroy Richardson que pusieron de moda las tarjetas fotográficas y desde Lima se vendían a todo el cono sur (Sougez y otros, 2009: 598 y ss).

Los fotógrafos nacionales comenzaron a realizar fotografías, entre ellos los discípulos de Dubreuil: Diego Goyzueta, Elías del Águila y Luis Ugarte. Así se inició la fotografía documental, interesada por los conflictos armados, el primero por el combate del 2 de mayo de 1866, haciendo luego reportajes sobre la guerra con Chile. Por otro lado, Rafael Castillo fue un fotógrafo peruano que se estableció en Lima de 1860 a 1890, cuyo estudio "Fotografía Nacional" hacía copias al carbón, y tuvo una serie llamada "Angelitos" con fotografías de niños fallecidos (Deustua: 20-22).

Los avances fotográficos permitieron que en el siglo XX se continuase la tradición del retrato en el resto del país, y uno de los más famosos estudios fue el regentado en Arequipa por Max T. Vargas, pero además existía una tradición de fotografía ambulante de los hermanos Crisanto y Filiberto Cabrera; al lado de los retratistas Emilio Díaz, y Juan Figueroa que retrataba a la alta sociedad en Arequipa y Cusco; otros realizaban reportajes y fotografía de paisajes además de retratos, como lo citados Pedevilla y Castillo, mientras la fotografía de reportaje también fue motivo para fotógrafos como Emilio Garreud, Ricardo Villaalba, Miguel Chani y Luis Albiña.¹

¹ Solo en el siglo XX hubo interés institucional por este legado fotográfico, creándose en 1991 el Consejo Peruano de Fotografía de la Región Inca con sede en Cusco, al lado del Archivo General de la Nación, la Biblioteca Nacional que tiene parte del Archivo Courret, el Archivo Fotográfico Martín Chambi, la Fototeca

De estos fotógrafos del interior del país, Villaalba es fundamental: en contraste con las fotografías del ferrocarril, las suyas de 1870-79 van más allá, incorporan motivos de interés histórico, arqueológico; es en el marco de estas vistas que aparecen personajes indígenas, ausentes en las fotos anteriores de gran formato. Los campesinos son sólo representados como tipos, en tarjeta de visita, fuera de todo contexto; la colonización de la sierra por la tecnología moderna implicaba una integración del indio a la nación, una misión “civilizadora” que lo rescataría, y Villaalba enfatizaba la “degradación” del presente (Majluf y Wuffarden: 84-85).

En los años 1910-1930 el telón es parte indispensable del retrato, incluso ficticio o contradictorio, como en los estudios de fotógrafos de pueblo, como Lauzo Otuki en Santiago de Chuco, Fidel Mora en Calca, o Avelino Ochoa en Sicuani. Pero el entorno real se irá incorporando lentamente a la retratística. En Cusco, empiezan a aparecer tempranamente fondos con burdas representaciones de escenarios precolombinos, especialmente incas; artificio iniciado en tiempos de Miguel Chani, fue continuado por Avelino Ochoa y los hermanos Cabrera (Majluf y Wuffarden: 100-101).

El Sur andino empieza así a estar presente. El paisaje histórico fue iniciado como tema fotográfico en 1890 con Fernando Garreaud y el olvidado Charles Kroehle; al lado de una fotografía arqueológica: Rafael Castillo tomó fotos de Chan-Chan en 1892. Pero el principal centro de producción de imágenes arqueológicas fue el Cusco, donde los ingleses lo iniciaron en 1900, siendo el pionero peruano Héctor Rozas. El formato postal sirvió para la reproducción masiva de vistas, y Macchu Picchu asumió su valor emblemático como símbolo nacional en 1912, siendo el primer registro amplio el de 1924 de Martín Chambi como corresponsal de *La Crónica* de Lima (Majluf y Wuffarden: 116-120).

Así llegamos al maestro Chambi, considerado con el más importante de los fotógrafos indígenas junto a Juan Figueroa. El trabajo de documentación de Chambi de los vestigios arqueológicos permitió que en su época se conociese el mundo inca del Cusco (Billeter, 2003: 386-387).

del Centro de Estudios Andinos "Bartolomé de las Casas" y el Instituto de Arte Fotográfico (Majluf y Wuffarden: 70-82).

2.4. Influencias en la obra de Chambi

Todos los autores consultados coinciden en que Martín Chambi Jiménez nació el 5 de noviembre de 1891 en el departamento de Puno, provincia de Carabaya. Según Roderic Ai Camp, doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Arizona, el pueblo era Coasa (citado en Paz: 85); o Coaza, según sus nietos Peruska Chambi (entrevista en Lima, 12-5-2013) y Teo Alain Chambi (entrevista en Cusco, 4-2-2011).

El apellido deriva de Chambilla, común en el altiplano aimara. Pero Chambi era de familia de campesinos quechuahablantes. Migra a buscar trabajo en las mineras en el río Inambari, en Carabaya, tomando su primer contacto con la fotografía de los fotógrafos ingleses de la *Santo Domingo Mining Co.*-y no una ‘multinacional’ como dicen algunos en un anacronismo; es otro dato donde coinciden todos: la amistad con el fotógrafo de la compañía a quien asiste en su trabajo, en un encuentro que prende en él la chispa que le decide a buscarse el sustento como fotógrafo. El viaje infantil a la minera es a los 14 años, según la *Exposición sobre Chambi* de 2001 (Exposición, 2001-2002: 1), a los 9, según Echenique y Fonseca (1995).

Otra vez, todos coinciden en que su carrera empezó en 1908, cuando se traslada a Arequipa a continuar sus conocimientos fotográficos, porque ahí descuellan ya fotógrafos notables. Ahí recibe las primeras verdaderas influencias fotográficas y artísticas.

a) Arequipa

En Arequipa es asistente en el estudio fotográfico de Maximiliano *Max* Vargas, exponente del pictorialismo, que asociaba la fotografía a las bellas artes; esto influyó en los fotógrafos Enrique Masías y los hermanos Carlos y Miguel Vargas (sin parentesco con el anterior).

Con Max Vargas permanece nueve años y adquiere experiencia técnica y conoce la pintura de Rembrandt, de donde aprende a usar luces cenitales y teatralizadas. Según la *Exposición Max Vargas y Emilio Díaz*, Vargas había descubierto en el momento justo que la fotografía era para los arequipeños el medio ideal que satisfacía necesidades culturales colectivas e individuales, y al hacerlo sentó las bases de modernidad en la fotografía

peruana; fotógrafo múltiple, de gran variedad de temas por intensión propia o por encargo comercial, se convirtió en una imagen de marca, tenía modelos y también ayudantes y discípulos, para afrontar la complejidad del trabajo de estudio (Exposición, 2005: 35-41).

En 1917 Martín Chambi presenta paisajes -es decir, *pictorialismo*- en su primera exposición en 1917, revelando la deuda con su maestro y obtiene el tercer lugar dado por el Centro Artístico de Arequipa (Ai Camp, en Paz: 86). Seis semanas después, lanzó al público la primera tarjeta postal fotográfica.

La fotografía en Arequipa se originó en los fotógrafos trashumantes que vieron en la ciudad una plaza atractiva, y en 1890 se funda el Centro Artístico, alcanzando la fotografía niveles culturales en los que se implican fotógrafos locales, ciudadanos, instituciones, y la propia identidad de Arequipa (Exposición, 2005: 26). Este centro fomentó también el dibujo, la escultura y la pintura, y era un espacio donde los jóvenes fotógrafos se hacían conocidos, como el propio Vargas y Emilio Díaz (Exposición, 2005: 18-20). Por ello, la influencia arequipeña es fundamental, el ambiente cultural era óptimo, había una ola de interés indigenista, y se podía desarrollar una visión artística; en 1947 el mismo Chambi reconoció que su “arte fotográfico era arequipeño porque aquí aprendí a retratar y a tomar paisajes”. La corriente predominante en Arequipa era el pictorialismo:

Un paso deliberado de los aspectos más mecánicos de la fotografía y sus correspondientes imágenes utilitarias, hacia un nivel más alto de conciencia estética y sensibilidad artística; los pictorialistas buscaban alinearse con los pintores y grabadores, y con los postulados de las Bellas artes (Majluf y Wuffarden: 156).

El paisaje no fue una categoría estética autónoma en el periodo colonial, y los Andes no tuvieron descripción naturalista ni en literatura ni en las artes visuales, hasta fines del XIX, pero a inicios del XX ya hay este pictorialismo, sobre todo de fotografías nocturnas urbanas y campestres, de Enrique Masías en 1918 en Arequipa, Carlos y Miguel Vargas con sus “nocturnos” en 1915-1929 también en Arequipa; junto a Chambi, todos buscaban paisajes que fueran también interpretativos (Majluf y Wuffarden: 160).

Según Huayhuaca, Chambi aprendió de Max Vargas más bien un uso mundano y práctico de la fotografía:

...recurriendo a la pose estilizada, la iluminación que enaltece, el consabido “buen” encuadre, la técnica del retoque y otros derivados pictorialistas, en suma, la estética de la

glamorización... pero no por adición, sino por despojamiento y transparencia propios de una aproximación directa, menos mediatizada por el arte (p. 21).

Así, fue Chambi el fotógrafo que alcanzó repercusión en el exterior en este período, y sus registros de paisajes arquitectónicos se conocerían en periódicos y libros de Buenos Aires (Gutiérrez, 2001). Sus fotos fueron reproducidas en postales en Alemania², fruto de lo aprendido en Arequipa sobre el encuadre, el manejo de la luz y la curiosidad por las innovaciones temáticas y técnicas (Flores Ochoa: 219). Todos ellos, Max Vargas y sus discípulos hicieron fotografías del sur peruano y de Bolivia que tuvieron amplia difusión (Garay, 2006; Garay y Villacorta, 2005b).

Los hermanos Vargas dejaron al maestro en 1912 (Exposición, 2005: 40), y Chambi en 1917 cuando se traslada a Sicuani, donde abre su primer estudio para dedicarse a la fotografía comercial; no tiene éxito y en 1920 llega a la ciudad del Cusco, iniciando una efímera colaboración con Juan Figueroa, pero pronto abrió su propio estudio en la ciudad imperial, centro comercial, artesanal y religioso (Ai Camp, en Paz: 86).

Hay que mencionar que, en 1929, siendo Chambi vecino cusqueño ya nueve años, expuso otra vez en Arequipa y generó una polémica epistolar entre Vinatea Reynoso y la Escuela de Bellas Artes de Lima sobre la artísticidad de las obras de artistas arequipeños; fue el inicio de la crisis y el Centro Artístico de Arequipa se disolvió en 1930, tras haber tenido su periodo dorado entre 1890 y 1920 (Exposición, 2005: 22).

b) Cusco

Cusco es una ciudad de una larguísima tradición artística, pictórica e iconográfica, como centro del estilo Barroco Andino desde el s. XVII, y si en un comienzo los artistas eran traídos de Europa, como Bernardo Bitti, se fue incluyendo a indígenas como Diego Quispe Tito; como nos recuerda la chilena Catalina Soto: “Chambi sigue esta tradición indígena dispuesta a utilizar los códigos de tantos artistas anteriores a él, que formaron

² En las postales hay dos grupos: las que señalan “Printed in Germany” que suelen tener títulos con letra colorada sobre la foto y las que dicen “Edición propia de Max Vargas. Arequipa & La Paz”. Éstas tienen el título en negro.

talleres para disciplinas artísticas como la pintura, que legó una tradición de maestros y aprendices de fácil adopción para la fotografía” (p. 215).

En el Barroco Andino los artistas mestizos e indios trataron temas religiosos integrando a los elementos europeos el añadido andino, logrando un barroco *mestizo* colonial (Gisbert, 1980). Los indios fueron sometidos a la evangelización con obras que evidenciaban la mano indígena en sus composiciones y motivos (Duviols, 1977). Así, la tradición artística en el Cusco, que generó un estilo mestizo de arte, permitió un sustrato para el desarrollo de la fotografía como expresión visual con códigos muy semejante a la pintura.

Luego llegó la influencia fotográfica. Desde fines del siglo XIX, viajeros foráneos y locales registraron el mundo andino: Efraim George Squier, embajador norteamericano, ilustra su libro *Un viaje por tierras Incaicas. Crónicas de una expedición arqueológica, 1863-1865*; y los geólogos alemanes Moritz Stübel y Wilhelm Reiss logran un archivo de 2000 fotografías de su estadía en América (Trevisan y Massa: 39-64). Además, entre 1859 y 1879, con la construcción de vías de ferrocarril en el país, la colonización de la sierra forzó la integración del indio y chocó con la visión de la elite limeña europeizada, que negaba valores autóctonos o lo ‘indio’; se necesita un nuevo imaginario del peruano, y a ello contribuye Emile Garreaud, que llega en 1855 (Trevisan y Massa: 42).

Tras la Guerra del Pacífico disminuyó mucho la actividad fotográfica de Lima, pero en 1875 había empezado el auge de la fotografía andina. Para 1910-1920, Cusco decayó por la relevancia que tomó Arequipa como centro del comercio de lanas; las haciendas del Cusco generaban escasos excedentes debido a la relación feudal entre dueños y patrones, y la poca industrialización, compuesta de cervecerías y empresas textiles, generó conflictos obreros (Soto: 214).

En este contexto se perfila una *Escuela Cuzqueña de Fotografía*, de Martín Chambi, Crisanto Cabrera, César Meza, Eulogio Nishiyama, Horacio Ochoa, David Salas, Fidel Mora, Pablo Veramendi y Avelino Ochoa; ellos fotografiaron tanto a la elite como gestas de la vida cotidiana, en un desarrollo estético que difundió el modo de vida del interior del Perú a través de la prensa. Trevisan y Massa detectan una

... meditada acción de fabricar, componer y construir lo indio utilizando la postura y vestimenta del fotografiado como principal recurso durante el siglo XX en el Cusco. La

dificultad para mostrar al indio no solo se hace manifiesta en la artificialidad y/o en la exageración de ciertos valores sino también en la ausencia representativa de los mismos (p. 61).

Pero éste no fue el caso de Chambi, pues sus orígenes *indígenas* le permitieron manejar el lenguaje de sus iguales. Chambi estableció en Cusco tres estudios fotográficos sucesivos, y aunque su formación arequipeña era pictorialista y clásica europea, se contactó con los indigenistas, uno de ellos Roberto de la Torre, propietario y director del periódico *El Sol* y fundador de la revista *Kosko*, quien pidió a Chambi sacar fotos de la arquitectura regional, que publicó.

Chambi pasó así a interesarse en las tradiciones artísticas de la cultura indígena... se inclinó al aprismo en política, y del pictorialismo pasó al tema social en los años 20... cambiando su técnica y la composición de sus fotos; no ampliaba las fotografías, y prefería las impresiones directas a las copias (Ai Camp, en Paz: 87-88).

Se alejó de la belleza abstracta, se concentró en las costumbres y la realidad social de la urbe, y a pesar de ser fotógrafo de estudio para grandes familias, reconocía la necesidad de captar el entorno, iniciando el registro de celebraciones religiosas y haciendas (Ai Camp, en Paz: 88-89). Ai Camp lo compara *directamente* con Dorothea Lange. Y añade que este esfuerzo de registro lo hizo empeñado en darlo a conocer, por lo que hizo exposiciones, y ya en 1925 gana el primer premio en la Exposición Internacional en La Paz. Incluso retrató al presidente Sánchez Cerro, y se multiplicaron sus contactos. La atracción de la urbe se reforzó por las particulares relaciones con Buenos Aires, ya que la comunicación con Buenos Aires era mejor que con Lima.³

Volvamos a este tema porque define una influencia innegable, pero ahora en fotografía. La fotografía andina puede verificarse ya en el siglo XIX en fotógrafos locales y viajeros. Las fotos de los alemanes Stübel y Reiss en el álbum del peruano Federico

³ Hasta aquí, las referencias de Ai Camp. Con este autor hay una problemática. La publicación que dio a conocer la obra de Chambi a más gente fue el artículo en *El País*, de Madrid, del 5 de junio de 1988 de *Luis de Toledo*, seudónimo del español Luis Martínez, y que hizo una pésima traducción del estudio de Ai Camp de diez años antes, al cual ni le cambió el título, alteró muchos datos originales, y añade que Chambi fue amigo de Edward Weston. El propio de Toledo le dijo al peruano Castro que Chambi mantuvo intercambio epistolar con Weston, lo que, según muchos, es descabellado. Es decir, el artículo de Camp fue alterado. Hay que recuperar más bien los datos correctos de Ai Camp: el papel de la esposa de Chambi, que en los años 40 y 50 porque fue bohemio, la importancia del trabajo por encargo de *El Sol* y publicaciones argentinas, que Chambi publicó la primera tarjeta postal fotográfica del Perú, y su indudable talento natural (Castro, 1989: 35-39). Castro es un autor pertinente y aún vigente.

Gildemeister, hoy en el Museo de Arte de Lima, las tomó el alemán Georges Grumbkow en Cusco y Bolivia en 1877 (*Registros*, 1997). También hizo las fotos que fueron base de los grabados del libro del francés Wiener sobre Perú y Bolivia (Wiener, 1993). Las fotos del norteamericano Squier en “Viaje a la tierra de los Incas” en 1877, fueron tomadas por el inglés Le Plongeon. Y Villaalba en 1872 tomó fotos del sur peruano, Tacna y Arica, hoy en el Peabody Museum. El primer peruano con estudio fotográfico en Cusco en 1909 fue Juan Figueroa, quien trabajó con Garreaud, y también era pintor y restaurador, como dice Teo Allain Chambi (entrevista en Cusco, 4-2-2011).

Continuó el desarrollo de la fotografía del sur andino con Benjamín Pease y sus fotos del ferrocarril de Mollendo, del propio Max Vargas en Arequipa y de Luis Gismondi en La Paz, quienes impulsan la fotografía regional a inicios del s. XX; y al lado de Figueroa, Miguel Chani, Cabrera y Puelles (Tamayo, 1992: 55). Precisamente Chambi llega cuando el viejo estudio de Chani perdía prestigio y el de José Gonzales se orientaba a la veta comercial, por lo que Chambi se vinculó a Figueroa, dando un tono distinto al refinamiento aprendido en Arequipa, porque Cusco era aún más tradicional (Chambi, 1991; Exposición, 2001-2002: 2).

Se había descubierto Machu Pichu en 1911, llegaron vehículos de motor y vuelos aéreos, y ante el progreso Chambi debió dividir su trabajo en dos grupos: el comercial, que incluía los retratos por encargo; y el personal, de registro étnico y de costumbres; y si esta parte de la obra es cuantitativamente menor, se distingue por su persistencia y continuidad. Fotos de la vida moderna como el primer vuelo aéreo a cargo de Velasco Astete serían intermedias entre ambas modalidades. Tuvo, según Huayhuaca, un sentido práctico profesional de la imagen, “con los pies en la tierra”, realizando “registros fotográficos sin denunciar” (pp. 23-24, 42); es entonces *clásico*, las imágenes se ordenan en torno a un centro, busca lo esencial, no cree en el fragmento ni la expresividad (pp. 46-48). Es decir, no había un contenido indigenista, porque no era *denunciativo*.

Por otro lado, el dato más antiguo sobre qué pensaba Chambi de su arte, son los avisos publicados por él en la revista *Kosko* en 1924 y 1925, promocionando sus fotos *montadas a la moderna*, y que su especialidad son las ampliaciones, el tamaño natural, los retratos y las *tarjetas de novedad*; pero no es notado aun por los intelectuales, no hay foto suya en *Kosko* ni en la *Monografía del Qosqo* publicada por *El Comercio* de Lima en 1924 (Tamayo, 1992: 63).

Chambi ya es un retratista exitoso, ensaya manejos de luz y texturas en sus autorretratos, pero la fotografía que lo hace famoso es la documentación de la arquitectura cusqueña; hay una influencia arequipeña indudable⁴. Esta temática predomina en sus tarjetas postales, muchas de ellas impresas en Inglaterra, capaces de potenciar el buen ojo y el encuadre de las tomas, y también los ajustados manejos de la luz del Cusco (Castro: 13).

Pero al lado de esto, Chambi testimonia las realidades sociales del mundo indígena, del espacio del *mestizo* y de la elite cusqueña (Fototeca Andina, 1993). Recalcamos ese elemento mestizo porque era contrario al indigenismo. Cuando en 1923 se presenta en Buenos Aires la Compañía Incaica de Teatro, fue acompañada de conferencias de Valcárcel sobre arte y literatura incaicos, con 300 diapositivas tomadas por Chambi.⁵ Y se usan fotos de Chambi en libros de arte colonial en 1926 y 1932, siendo reconocida su obra entre especialistas y público general, así como la ilustración de artículos de Valcárcel en la revista *Plus Ultra*, y sus fotos en los artículos de Uriel García, Valcárcel, Arguedas y otros publicadas en la prensa argentina; la difusión no se redujo a Buenos Aires, sino que abarcó a los intelectuales de la importante revista de *El Círculo* de Rosario, que publicó “Ars Inka” de Valcárcel en 1925. La revista *Perú* del Consulado peruano en Buenos Aires en 1934 usa también fotos de Chambi para ilustrar los textos, en 1934. En 1942 *El arte en la América española* incluye fotografías de Chambi y particularmente una de la capilla de Coaza que se conserva en el CEDODAL.

La presencia de su hijo Víctor Chambi en Buenos Aires desde 1938 sería otro vínculo con Argentina. Víctor editó *Cuzco. Capital arqueológica de Sudamérica* en 1951, con textos de Uriel García y Luis Valcárcel, y treinta fotografías de Chambi de antes del terremoto de 1950; obra que ya había sido publicada en Perú en 1934. Es el único libro de Chambi donde la fotografía es protagonista y no solo compañía de los textos (Kuon y otros: 351).

Cuando la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina editó en 1943 la serie “Documentos de Arte colonial Sudamericano”, en los tomos correspondientes al Cusco

⁴ Es probable que sea de Max Vargas el Álbum “El Perú incaico”. Lima (1915), que incluye doce fotos de Arequipa, Cuzco y Puno. Este ejemplar está en el CEDODAL de Buenos Aires.

⁵ Como la fotografía sobre un grupo teatral en Sacsayhuaman tomada en 1922, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires de septiembre de 1923, muy parecida a una de 1930 publicada por López Mondéjar (1994: 102; Kuon y otros: 350).

prehispánico y virreinal se utilizaron fotografías de Víctor Chambi, algunas de las cuales se reproducen en artículos de su autoría en periódicos argentinos, como en *La Nación* de Buenos Aires del 15 de octubre de 1950. Víctor tuvo papel importante como nexo entre el mundo fotográfico y cinematográfico de Cusco y Buenos Aires. A su regreso al Perú acompañará a su hermano Manuel en la realización de los primeros documentales de cine andino, entre 1955 y 1960.

Por otro lado, el interés en Argentina por la arquitectura del sur andino se verifica en la notable cantidad de artículos que entre 1925 y 1950 se editan en la prensa, como reportajes fotográficos sin texto de autor, mostrando ya la importancia y autonomía del registro gráfico; en ellos hay fotos de Martín Chambi, Víctor Chambi, Elena Hosmann, Herbert Kirchhoff, José María Arguedas y Enrique Wulff; sobre todo, en los diarios *La Prensa* y *La Nación*, ambos de Buenos Aires (Kuon y otros: 351).

Y entre los libros que difunden la imagen del sur andino, dos en Buenos Aires testimonian este movimiento reivindicatorio. El primero, documental, se debe al lente sensible del francés Pierre Verger, *Fiestas y danzas en el Cuzco y los Andes* (Buenos Aires, 1951), con prólogo de Valcárcel: fotos de las fiestas de Cuzco y su región mostrando la vitalidad de los lazos sociales y culturales andinos y la impronta barroca; Verger acompañará otro libro con Valcárcel sobre los indios del Perú en 1950. Le siguen dos libros de Herbert Kirchhoff, sobre periplos fotográficos por Bolivia y Perú; en 1945, con texto y fotos de Helena Hosmann, *Ambiente de Altiplano* recoge costumbres surandinas; y hubo un álbum fotográfico editado en 1943 en Buenos Aires sobre los huacos Chimú (Kuon y otros: 351).

En fechas mucho más recientes la revista *Parlante*, de Cusco, ha revalorizado la figura del historiador Jorge Cornejo Bouroncle como fotógrafo documentalista del Cuzco de los años 30 y 40 (*Parlante*, 93, octubre de 2007); fue autor de libros claves, en su condición de Director del Archivo Histórico del Cuzco, y editó algunos libros en Buenos Aires, aunque sin fotografías.

Volviendo a Martín Chambi en Cusco, entre 1933 y 1938 lo ayudará su hijo Víctor, que luego irá a Buenos Aires a estudiar artes plásticas y fotografía (Billeter y otros, 1982: 362-363; Chambi, 1991). En 1940, pese a que la labor del maestro llegó a su apogeo, empezó a disminuir, no hubo exposiciones después de 1938, pero toda su obra anterior a

1950 es históricamente significativa porque el fuerte terremoto del 21 de mayo en Cusco destruyó los edificios coloniales, y sus fotos son los únicos documentos de esas construcciones. Pero la actividad de los estudios fotográficos decayó, y con ello la producción de Chambi. En 1958 organiza el Primer Concurso de Fotógrafos Profesionales del Sur del Perú y monta una exposición con motivo de sus 50 años como fotógrafo (Echenique y otros, 1995). A los 82 años fallece en Cusco en septiembre de 1973.

Chambi fue, entonces, fotógrafo artístico, pero también *documentalista*: sus fotos reflejan una parte de la historia de la urbe en todos los aspectos, captando al hombre indígena dentro de su paisaje cultural (Ai Camp, en Paz: 92). Y aunque José Uriel García llamó a Chambi “artista neo indígena” (Exposición, 2001-2002: 3), y hubo un vínculo directo con Luis Valcárcel, como ilustrador fotográfico de muchos de sus libros, Chambi no fue indigenista militante: fue indígena, en medio de un indigenismo que Cusco generó y que el fotógrafo debió conocer. Tampoco el notable registro etnográfico que hizo (pocos fotógrafos más lo hicieron) hace pensar automáticamente en indigenismo.

Algunos especulan de una simpatía gubernamental, desde el régimen de Leguía (1919-1930) y su Patronato de la Raza Indígena fundado en 1922, hasta el Día del Indio instaurado en 1930, y el Día del Tahuantinsuyo, promulgado en 1945 que no prevaleció (Tord: 148, 163-165). Pero esto es dudoso, no se conocen simpatías del maestro por la política oficial ni de Estado.

En 1977 la obra de Chambi comenzó a ser difundida por distintas instituciones.⁶ Hubo una ‘Primera gran Muestra fotográfica’ de Chambi en Lima en 1985, y dos anteriores en Chorrillos y en 1970 en la Foto-Galería Secuencia de Fernando La Rosa; la de 1985 fue siete años después del MoMA y de recorrer Estados Unidos entre 1979 y 1981, Canadá en 1982 y Europa y Latinoamérica de 1983 a 1989, como ordena Carlos Montenegro (en Castro: 6). Además, sus hermosas tarjetas postales fueron publicadas en Inglaterra por Berwick Universal Pictures (Castro: 13).

Según Jorge Deustua, en el libro *Martin Chambi* (Buenos Aires, 1985) hay errores y un texto errático de Sara Facio, pero acierta al comparar a Chambi con los dos mejores fotógrafos de América Latina, el mejicano Romualdo García (1853-1930) y el argentino

⁶ De 1977 son los primeros trabajos de catalogación y restauración de 14,000 placas del archivo fotográfico “Chambi”, por Edward Ranney y Víctor Chambi, financiado por la Fundación Earthwatch (Massachusetts). En 1979 se realiza la Exposición retrospectiva de Chambi en Nueva York (Castro: 14).

Fernando Paillet (1880-1967), semejantes en retratos y al género, aunque Paillet no fotografió indígenas (Castro: 1-32). Pero, sobre todo, Chambi es el único artista peruano que ha tenido muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA (Castro: 12).

Chambi buscó no el panfleto, sino lo novedoso, lo trascendental, como medio de auto comprensión: la obsesión con el retrato, y que dio lugar a obras maestras, es consecuencia de ello; el arte y el oficio fotográficos como medio de revelación, como el símbolo y posibilidad de la auto trascendencia (Huayhuaca: 17-18). Descubre la cultura autóctona, revaluada como símbolo del Perú, no escondiendo la raza sino ostentándola, en el preciso momento en que ser indio no era un estigma (Huayhuaca: 22-23). Este autor añade:

El camino de alienación que lo llevó a evadirse del mundo campesino y su lengua materna, sólo fue el momento negativo de un proceso de reafirmación a través de la fotografía, con la intensidad del compromiso cuando se lo asume voluntaria y conscientemente (p. 25).

Esa reafirmación fue indígena, no indigenista. Del pictorialismo pasó a registrar a sus semejantes, sin denuncia, porque lo denunciativo se relacionaba con los intelectuales indigenistas; su oficio fue no tanto de descubrir lo oculto sino de registrar lo evidente, sin necesidad de la denuncia. Adorno dijo que la grandeza de las obras de arte consiste en revelar lo que la ideología disimula.

Habiendo visto el indigenismo, como variable independiente, desarrollemos nuestra variable dependiente, la técnica y tipología de la obra fotográfica de Chambi.



6. Martín Chambi y su hijo Víctor.

CAPÍTULO III

TÉCNICAS Y OBRA FOTOGRÁFICA DE MARTÍN CHAMBI, 1920-1950

Si en el capítulo anterior hemos visto el indigenismo y las sociedades arequipeña y cusqueña como influencias en Chambi, veamos ahora el fruto de su capacidad artística y de oficio: de origen indígena campesino, culturalmente mestizo, tuvo una sensibilidad particular para registrar la realidad indígena (Soto: 217). Los temas de las fotografías se pueden clasificar como afición y como medio de supervivencia, y siguiendo los indicadores de la variable, podemos distinguir dos técnicas -claroscuro y composición- y cinco temáticas de producción: paisajes, familias, retratos, autorretratos y noticias.

3.1. Los claroscuros

El claroscuro es una técnica que implica el uso de las diferencias de iluminación para realzar elementos secundarios como la textura de la piel, el volumen y el tono, la luz de día o la luz lateral (Blume, 1995: 96). Esto realza el volumen, da protagonismo a la forma, y crea siluetas; el claroscuro fue ideado por los fotógrafos de ciudad, donde el contraste urbano y lumínico creaba contrastes y patrones visuales (1995: 158). El resultado fue una nueva técnica fotográfica en manos de artistas, que la usaron sobre todo en fotografías de interiores, como un complemento a la luz ambiental (Blume, 1995: 172).

Llamada ‘iluminación dramática’ o ‘efecto Rembrandt’, se aplicó al perfil en un retrato, y lo usaron mucho los hermanos Vargas en el Perú. Chambi en cambio lo usó poco, utilizando más bien “iluminación general natural de las ventanas, retratando ante un telón sencillo que usó por 30 años, y fue reemplazado por una cortina luego de 1950” (Ranney, en Majluf y Wuffarden: 144).

Estos retratos de estudio se diferencian de los ambientales en que “son más deliberados, formalizados y controlados; llevando al sujeto a un lugar escogido, donde los elementos fotográficos, como la iluminación, se pueden perfeccionar” (Blume, 1991: 245). Es decir, Chambi usó el claroscuro en estudio, algo opuesto al *naturalismo*.

Al analizar la primera fotografía de nuestra muestra, abajo, y que llamamos Fotomuestra 1, su famoso autorretrato donde sostiene una foto suya, al aplicar la Ficha de Observación y Análisis, obtenemos: el *Autorretrato, 1922*, usa el claroscuro de manera evidente: la luz está cuidadosamente controlada para perfilar y para dirigir la atención, y el retrato está enfocado con precisión y ejecutado con una profundidad de campo estrecha. Es el ejemplo más conocido de uso del claroscuro.



7. Fotomuestra 1: *Autorretrato, 1922* (Toledo: 20)

3.2. La composición

Por experiencia propia, entendemos la composición fotográfica como la técnica con la que se ponen en relación los elementos fotografiados en una imagen: líneas, puntos, formas y texturas, para lograr una estructura creativa con sentido.

Ahora bien, Chambi logró composiciones artísticas en todos sus tipos de fotografía: paisajes, retratos individuales, familiares, y de noticias; expresando la creatividad propia

de un fotógrafo artista de manera sistemática: “En uno de sus aspectos sustanciales, la obra de Chambi puede entenderse como un deliberado empeño por dejar constancia de la perduración de la cultura quechua, si consideramos el modo sistemático con que fotografió sus manifestaciones” (Huayhuaca: 53).

Esto lo hizo a partir del pictorialismo, que ya implicaba una composición interna del paisaje, y luego en sus retratos comerciales, “haciendo en el siglo XX lo mismo que Guamán Poma en el XVII, como si el lenguaje de imágenes fuera el idioma natural del hombre quechua” (Huayhuaca: 53). La composición la aplicaría luego a su tipo de fotografía principal, el retrato:

El fetichismo de la identidad social... de ahí, en particular su estilo de hacer retratos, en los que no se esfuerza por penetrar en la subjetividad de la gente, dado que, para él, la personalidad de cada quien es función de su desempeño y lugar en la vida social, es decir del status y el oficio, no de la psicología (Huayhuaca: 55).

Aquí vemos que la obra de Chambi lograba composiciones a partir de la sociedad concreta, aunque la temática fuera igual a la pintura indigenista:

La fotografía de Chambi alternó la vertiente pictorialista y la documental. Muchos de los temas tratados por Chambi fueron frecuentes en la pintura indigenista de los años 20. Sabogal y Blas abordaron temas coincidentes: el alcalde indígena, la *Cruz Velacuy*, las chicherías, las procesiones (Majluf y Wuffarden: 124).

Entonces, Chambi sin ser indigenista compartía temas indigenistas, pero luego dejó atrás los retratos en contextos incaicos, pasando a registrar la realidad concreta indígena:

Existen en el archivo Chambi fotos que... resultan de moldear los objetos de lo real para que se adecuen a unas expectativas, sean las exigencias de una ideología o del deseo... da paso a imágenes manipuladas y a acercamientos emocionales, a veces genuinos, a veces sensibleros (Huayhuaca: 57-59).

Pero luego encuentra fotografías más maduras, donde queda atrás esa simpatía por la denuncia y logra composiciones diferentes:

Hay otros casos más interesantes en los que Chambi se atreve a la autoindulgencia de modo más cálido y personal... en fotógrafo imperturbable se entusiasma y se vuelve escultor, pintor, director de escena. Las esencias dejan de importarle, ahora solo se complace con las apariencias (Huayhuaca: 59).

Como vemos en la Fotomuestra 2, Semana Santa, 1932, hay un uso del a luz natural, pero sobre todo una composición diagonal, a la cual introduce la realidad, y donde el sentimiento de comunidad indígena es “inmanente y prioritario” (Huayhuaca: 64). Con el tema religioso, es más real y menos intelectual que el indigenismo en boga. Aquí se demuestra que, “como son los pueblos los que eligen como sus artistas representativos a quienes no se parecen demasiado a ellos, el Cusco romanticista e indigenista eligió al equilibrado y clásico Chambi” (Huayhuaca, p. 66). Se evidencia a un mundo no blanco eligiendo a un no mestizo e indígena.



8. Fotomuestra 2: *Semana Santa*, 1932.

Como vemos en cambio en la Fotomuestra 3, en *Fiesta de la Cruz*, 1930, la fuerte luz natural hace contraste con una composición que no solo es horizontal sino también cinética, y resulta siendo la fotografía más dinámica y energética de nuestra muestra y con toda seguridad, también de toda su obra; al retratar precisamente un ritual religioso mucho más popular que el anterior.



9. Fotomuestra 3: *Fiesta de la Cruz*, 1930 (Toledo: 107).

Habiendo visto las dos principales técnicas de la obra de Chambi, pasemos a ver ahora en este mismo capítulo los cinco tipos principales de fotografías de la obra de Chambi, empezando cronológicamente por el paisajista.

3.3. Los paisajes

El paisaje en fotografía parte de una forma occidental de ver la naturaleza, porque pintura y fotografía beben de una misma fuente y recurren a los mismos cánones, “especialmente en el paisaje y las costumbres; ambos siguen unas leyes de mirada occidental, que no cambiará hasta ya avanzado el siglo, con la generación de las vanguardias” (Garay, 2006: 107).

Entonces, ante un escenario natural rico en recursos visuales que se han podido interpretar siempre como estéticos, el paisaje adquiere una simbología, según la conocida definición *unamunuana*, de la mirada desde el alma (Garay, 2006: 111). Sin embargo,

Chambi es moderno, la modernidad produce sus propios cánones de lo clásico, como lo muestran sus ya mencionados *retratos*.

Pero sobre todo con huellas de pictorialismo, es decir lo pintoresco, al copiar las fotos argentinas de la aristocracia decadente; pero él aplica eso a fotos de indios, porque es un ‘mediador’, lo pintoresco de la etnia india lo atrae y por eso lo immortaliza (Tamayo, 1992: 60-61).

Esta cita nos recuerda que Chambi venía de la tradición *pictorialista*, es decir, paisajística, de Arequipa, aunque pronto dejó de lado la frialdad inocua de Max Vargas, y pasando a ser, como dice Tamayo, inclasificable (1992: 62). A veces fotografió paisajes después de 1920, y cuando era influido por el indigenismo sus logros son inferiores, pastiches como ‘Campesino en Sacsayhuamán’, ‘Niño campesino orando’, y sobre todo el mediocre ‘Tristeza andina’.



10. Fotomuestra 4: *Tristeza andina*, 1933 (Toledo: 109)

Efectivamente, la Fotomuestra 4 es una composición horizontal con luz natural cuyo tema es tópico, pictorialista, que repite el estereotipo de manera evidente y que tiene un objetivo comercial evidente.

El Chambi deliberado es inferior al instintivo. Por eso cuando retrata a los indios en su hábitat, hace sin saberlo etnografía, se atiene a la realidad sin probar nada. Como en ‘Fiesta en la hacienda’, ‘Qorilazos’, ‘Merienda en Ocongate’ y ‘Descanso de faena’ (Tamayo, 1992: 62).

Lo mismo vemos en la Fotomuestra 5, previa en el tiempo a la Fotomuestra anterior, que tiene las mismas características temáticas y compositivas, esta vez realzando el entorno natural y no el componente humano. Pero es una postal al gusto del público.



11. Fotomuestra 5: *Ocongate*, 1926.

Era un pictorialismo de pintores de las Bellas artes, que tuvo que ser superado con un nivel mayor de conciencia estética y sensibilidad artística (Majluf y Wuffarden: 156).

Y fue superado por los fotógrafos, que se atrevieron con el paisaje de otra manera -el paisaje no fue una categoría estética autónoma en el periodo colonial y los Andes no tuvieron descripción naturalista hasta fines del XIX-. Chambi se aproximó desde 1920 al paisaje como documentalista de la arqueología inca (Ranney, 2001 en Trevisan y Massa, 2009).

Registró así la unión entre el hombre y el paisaje como territorio en vínculo con las comunidades (Rostworowski, 1983). En este sentido, lo acertado de sus composiciones, como vimos en el subcapítulo 3.2, logran la representación del paisaje y además demuestra la cosmovisión del artista como indígena quechua (Soto: 218).

3.4. Familias y grupos

Es el tipo de fotografía más conocida de la obra de Chambi, y la más interesante como documento. Registros familiares y grupales donde “no le interesaba ni la formalización ni la intimidad psicológica o física de la gente, sino lo social” (Huayhuaca: 38). El registro era mucho más que *indigenista*:

Pese a la imparcialidad de la descripción chambiana, el resultado es una comedia social donde se satiriza la trama de usos y costumbres que constituyeron esa sociedad... la obra de Chambi corresponde en realidad a la comunidad, dado que fue el espejo que le permitió a su comunidad conocer su propio rostro (Huayhuaca: 42).

El resultado es un conjunto de registros visuales de costumbres, vestimentas y actividades de la gente de la sierra andina, siendo estas imágenes testimonios de las transformaciones que ha sufrido el indio peruano a través del siglo XX; la vestimenta es muy interesante, como evidencia de la distinción étnica andina; pero también la vida cotidiana, las labores del campo, la vida social que en los Andes, “lo que tiene un valor particular, pues existe la reciprocidad como principio fundamental, costumbres y fiestas en los Andes que se asocian con la mantención de las relaciones sociales” (Mayer: 37-65).

Tal como en su época Guamán Poma, Chambi tuvo así la capacidad de retratar la realidad indígena del siglo XX, aunque sin la convicción de denuncia del primero⁷. Pero Chambi era consciente de la marginación y de la propaganda indigenista, y se asemeja a Guamán Poma en la generación de un lenguaje propio a partir de imágenes con códigos culturales que derivan de hechos y tradiciones andinos; unidos a la técnica de la fotografía y la tradición artística europea.

Como es su tipo de fotografía más conocido, ha sufrido diferentes interpretaciones y hasta errores. Su foto más famosa, que Huayhuaca señala como la obra maestra, *La boda Gadea* (Huayhuaca, 1991: 61) no es de 1930 sino de 1926, y no es la boda del prefecto sino del secretario Julio Gadea; la foto del hacendado Aguilar no es de 1940 en Cusco, sino de 1936 en Canchis; la primera motocicleta no llegó a Cusco en 1934 sino en 1925, porque Roberto Latorre en *Kosko* relata un paseo en moto a San Sebastián; y la Mansión

⁷ Guamán Poma no fue conocido en su época debido a que su famosa Carta al rey de España se perdió en los archivos reales, hasta que fue recuperada en una colección danesa a principios del siglo XX. La carta original completa se encuentra digitalizada en la página de Det Kongelige Bibliotek de Dinamarca.

Montes, de la foto de la novia, fue tomada en 1924, no en 1928 cuando la casa ya era de la familia Saldívar (Tamayo, 1992: 56).



**12. Fotomuestra 6: *Boda de Julio Gadea, prefecto, 1930* (Toledo: 45),
En, realidad, boda del secretario Gadea, 1926.**

Sin embargo, esta fotografía, nuestra Fotomuestra 6, es un ejemplo del buen uso del claroscuro, de la composición horizontal del plano conjunto colectivo, y de un tema social evidente, que existe para ser registrado porque es un tema grupal. Superó así los estratos sociales, “con la convicción de hacer una obra trascendente; él vivía de su trabajo, pero a diferencia de sus colegas, vivía para su trabajo” (Huayhuaca: 45), por lo que no buscaba fotografías como un fin en sí mismas. Huayhuaca añade una frase importante:

Tuvo vena comercial, pues no interfería con la función de testimoniar la vida social de su comunidad, sino que la facilitaba. Esto, como tendencia fotográfica no “creativa”, en la medida en que no se interesa en figuraciones subjetivas ni consideraciones formales o metalingüísticas, sino por los hechos objetivos y la realidad social (p. 46).



13. Fotomuestra 7: Q'orilazos en la estación de ferrocarril del Cusco.

La Fotomuestra 7 tiene las mismas virtudes que la anterior: grupos humanos, el registro social, el arte que no deja de ser *clásico*, porque confiere a sus sujetos gravedad y dignidad, mostrando a la gente en una obra de rescate más que de reivindicación:

Chambi buscaba lo esencial, que para él tiene que ver con el tipo, no con el individuo, y en eso también es clásico. Pero hay un aspecto en que su clasicismo es aún más intrínseco y del cual derivan otros caracteres que lo ligan a esa estética: su grado excepcional de modernidad, aunque parezca paradójico (Huayhuaca: 47-48).

Es por ello que Chambi mostró siempre una rara habilidad para orquestar grandes grupos de gente:

... con sentido teatral del espacio y visión social, disponiendo incluso a la elite, como en la foto de la Hacienda Angostura. En otras fotos, que antes que encargos parecen ser sus propios registros del mundo en que vivía, hay poderosas imágenes del pueblo cusqueño capturadas de manera distintiva y personal (Ranney, en Majluf y Wuffarden: 148).

Ejemplo de ello la excepcional fotografía de nuestra Fotomuestra 8, una notable composición horizontal de tema colectivo, la Hacienda Angostura que se convierte en sujeto con todos sus miembros.



14. Fotomuestra 8: *Fiesta en la Hacienda La Angostura, 1929* (Toledo: 63). Excepcional entendimiento con todos los fotografiados.

Lo mismo nuestra Fotomuestra 9, *Cosecha de té en Amaibamba*, que además del tema laboral tiene una composición en profundidad, horizontal pero también en perspectiva. O las diferentes fiestas matrimoniales que también fotografió. Son fotografías familiares, grupales y sobre todo de evidente contenido social.



15. Fotomuestra 9: *Cosecha de té en Amaibamba, 1944* (Toledo: 100)

Y este deseo de registro social lo lleva a testimoniar también las diferencias, incluso en temas tan complejos y sensibles al mundo indígena y mestizo como el tema religioso.

Precisamente nuestra Fotomuestra 10, *El hermano cura*, 1933, fotografiada con técnicas de claroscuro, pero sobre todo logrando una composición horizontal conjunta muy sobria, con la que sin embargo logra un fuerte mensaje respecto a la Iglesia católica: el cura se aleja de los demás en su aspecto eclesiástico que lo occidentaliza y distingue de los que antes eran sus pares. El resultado es una distancia no sólo formal, también el adoctrinamiento católico cambia las costumbres originarias, el lenguaje y la cosmovisión del individuo; esta imagen evidencia una situación vigente en los Andes desde el s. XVI, donde las misiones religiosas reclutaron a indígenas como una fuerte estrategia de conversión y evangelización (Duviols, 1977).



16. Fotomuestra 10: *El hermano cura*, 1933 (Toledo: 72)

Por ello, para Chambi lo sustancial era el grupo humano en un lugar concreto, un determinado grupo de personas o hechos, y por eso su estilo es tan concreto. Huayhuaca insiste en el *clasicismo*:

Su estilo es servicial, clásico... el secreto es su grado de involucramiento orgánico con el tema: Chambi adoptó como tema y clientela una sociedad tan compleja... Cusco era un

centro urbano regional desde hacía siglos, pero con el cual el mundo campesino estaba culturalmente entrelazado, pese a las tremendas desigualdades (Huayhuaca: 52).

Finalmente, es en el contexto social general en donde se comprende su obra como un texto con mensaje. Por eso son sintomáticas, y reveladoras, nuestras Fotomuestras 11 y 12, *Almuerzo del ejército de caballería* y *Merienda en Ocongate*. Ambas con composiciones centrales de gran profundidad y perspectiva, notables al mostrar desde una sola perspectiva visual, un hecho contrastado contrastado por las diferencias sociales, culturales y étnicas; evidenciando la rigidez del almuerzo de la institución militar frente al distendido convite andino de camaradería, reciprocidad y comunicación.



17. Fotomuestra 11: *Militares, 1928* (Toledo: 50)



18. Fotomuestra 12: *Merienda en Ocongate, 1931* (Toledo: 83)

Culminemos este subcapítulo con una referencia más, del 2014, acerca del referente social concreto de esta obra fotográfica:

Chambi, fotógrafo indígena por excelencia, supo crear un lenguaje visual que dejó un testimonio único respecto al contraste de realidades en el Perú, un caso emblemático de herencia de la sociedad de castas de la colonia que se ve en todos los países del continente. (Soto: 221).

Los retratos familiares y grupales de Chambi pueden así ser interpretados como el *síntoma negado* de una sociedad que aún era desigual.

3.5. Los retratos

Es el tipo de fotografía más numeroso de la obra de Chambi. Conceptualmente, un retrato es el registro personal,

donde el fotógrafo es discreto... la presencia de una cámara hace que algunas personas se pongan a posar y que otras no deseen ser fotografiados. Lo ideal sería que fotógrafo y cámara pasaran desapercibidos (Blume, 1995: 92).

El retrato fotográfico fue considerado como la piedra de toque de la fotografía, junto al paisaje, siendo lo más difícil y lo más fácil de hacer mal, porque requería una técnica muy compleja.

Solo desde el punto de vista comercial ya se presentan las complejidades, porque el retrato se basa en el hedonismo de la imagen, por lo que el fotógrafo no tenía reparo en valerse del retoque para satisfacer las necesidades del cliente (Garay, 2006: 93).

Gisele Freund ilustra que el *retrato* fotográfico corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad a un mayor significado político y social. Los precursores del retrato surgieron con esa evolución (p. 13), y desde 1750 la clientela burguesa exige retrato miniatura y siluetas, y usa el fisionotrazo en 1786-1830 (pp. 14-19).

La mayoría de los retratos de Chambi hechos en el estudio lo fueron con el negativo 10x15 y copiados en formato tarjeta postal; algunos eran ampliados, pero muchos se ejecutaban en placas de 18x24 y entregados como contactos (Ranney, en Majluf y

Wuffarden: 144). Lo que es claro es que los retratos comerciales financiaron la obra de Chambi:

...entre retratos de familia y de todo tipo de actividades de la elite cusqueña: días de campo, fotos oficiales del ejército, equipos deportivos, obras de teatro; son un testimonio fundamental sobre las costumbres de la clase dominante de la época, contrastando al parecer a propósito con las imágenes de indígenas y obreros (Latorre y Garay, en Lozano y otros: 345-355).

Lo mismo afirman Trevisan y Massa (2009). Y algunas de las fotografías en las que aparece la figura humana presentan la dificultad de ser consideradas costumbristas. Vemos en esta cuestión que Chambi supo fundir ambos elementos en una sola imagen, creando el tipo chaquitaclla, la tejedora, el zampoñero, vendedoras de papas, entre otras.

Sin embargo, lo que enfatiza el tipo andino en una actividad determinada, en las que la figura humana, a diferencia de las fotografías de paisaje, ha sido capturada en un primer plano y con protagonismo, mientras que los elementos del entorno quedan insinuados y desenfocados. En consecuencia, estas imágenes pueden encajar en lo que hoy en día se denomina fotografía etnológica (Garay, 2006: 132).



19. Fotomuestra 13: *Gigante de Paruro*, 1929 (Toledo: 16, 91)

Esto es claro en la famosa fotografía, que constituye nuestra Fotomuestra 13: es una fotografía en estudio, de composición vertical, con iluminación artificial, indicios de claroscuro y claro tema etnográfico. Imágenes como esta hicieron de Chambi una figura central entre los fotógrafos más influyentes, sin parangón con otro latinoamericano.

Lo mismo vemos en la Fotomuestra 14, tomada en estudio, también de composición central, claroscuro visible pero tenue, y un mensaje evidente más social y testimonial que étnico.



20. Fotomuestra 14: *Niño mendigo*, 1934 (Toledo: 89)

Pudiera parecer que con una bibliografía tan nutrida nada queda ya por descubrir, pero una reciente fuente esencial son los *tres cuadernos personales* de dedicatorias y retratos, analizados por Latorre y Garay en el texto de Lozano *Libros con Arte*. Dos de estos álbumes recogen las firmas, dedicatorias, dibujos y fotografías de artistas e intelectuales de prestigio. El primer cuaderno abarca los años 20 y 30; el segundo hasta los años 50.

Ambos cuadernos recogen las opiniones que figuras de la cultura cusqueña tenían del fotógrafo, al que querían convertir en un símbolo de peruanidad. Unos escritos lo hacen desde posturas indigenistas, y otros desde planteamientos estéticos más neutrales⁸. El tercer cuaderno recoge los retratos que el propio Chambi hizo a estos amigos que pasaron por su estudio y firmaron en los cuadernos anteriores (Latorre y Garay, en Lozano y otros, 2007: 346).

Estos cuadernos son la muestra de que el estudio fotográfico de Chambi era una galería profesional para el debate artístico y cultural. Pero, sobre todo, la importancia de estos álbumes personales va más allá de lo documental, para expresar la idea que Chambi tenía de sí mismo y de su fotografía, ya que fue el propio fotógrafo quien los ideó. Por eso, los cuadernos representan la imagen de artista fotógrafo que Chambi tenía de sí mismo y quería ofrecer a los demás.

Por otro lado, habida cuenta de la escasez de copias originales de época que se conservan, estos retratos constituyen un documento fundamental sobre Chambi en su fotografía de estudio. Ya en la primera exposición de Chambi fuera de Latinoamérica, en la Universidad de Nuevo México, fueron retirados postales y originales virados a color y retocados por el propio Chambi según los gustos de entonces, “porque no se correspondían con la calidad de grises de las ampliaciones modernas exhibidas... en 1979, se retiraron también del MoMA siete virados a color con retoques de pincel, porque contradecían los gustos fotográficos modernos” (Latorre y Garay: 347). Algunos de estos virados todavía se conservan en Cusco como ejemplos del trabajo de Chambi (Garay, 2006).

Sin embargo, la técnica del virado a sepia o azul respondía a una estética que el público de la época esperaba⁹. En general, el Chambi retratista retocaba, pues era práctica habitual en los estudios de fotógrafos profesionales. Incluso se hizo retratar junto a sus ayudantes, ocupado en este trabajo manual que, por eso mismo, se consideraba la parte más “artística” del proceso.

⁸ Sus fotos no se dejan encasillar como indigenismo político, y de esto se lamentan los indigenistas firmantes. Uriel García señaló que Chambi no tuvo posición ideológica por falta de visión política y doctrinaria para interpretar los reales problemas del pueblo. GARCÍA, Uriel. “Martín Chambi, artista neoindígena”, *Excelsior*, Cuzco, agosto de 1948.

⁹ En un artículo no recogido en la edición española de Lunwerg, quizás por contradecir las ideas de López Mondéjar, Ranney afirma que la obra de Chambi más reconocida en su época (pictorialismo indigenista), no solo no corresponde con lo que hoy nos parece más interesante (trabajos comerciales no artísticos), sino que tampoco coincidía con el gusto de Chambi, que se reflejan mejor en sus reportajes costumbristas.

También los retratos de los artistas y personajes que aparecen en el tercer cuaderno, se nos muestran llenos de glamour, y son copias originales del autor, algunas viradas, con una estética “Rembrandt” según las palabras del propio Chambi, que contradice la imagen que nos había llegado hasta hoy de su fotografía (Garay, 2003a: 68-76). La idealización de los retratos no les resta valor documental, pero sí impide la exposición directa del mundo interior de cada retratado: su clientela admitió felizmente esta propuesta, lo que muestra que la necesidad estética de un sector influyente de la sociedad cusqueña se identificaba con una belleza importada (Garay y Latorre, 2004: 175-188).

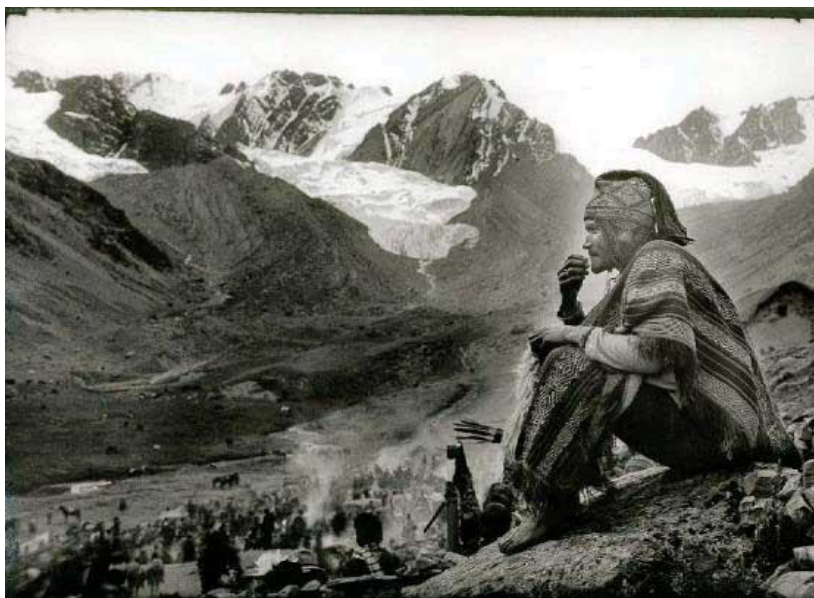
Los Cuadernos muestran que en el contexto del Cusco de 1920-1940 la fotografía profesional repetía temas foráneos sobre demandas del trabajo en estudio. ¿Sería entonces Chambi un pionero artista? Sí, siempre y cuando no olvidemos que su contexto es Cusco.

Luego de paisajes y fotos grupales, muchos publicados en *Variedades* y *La Crónica*, se sitúan los tipos humanos, escenas costumbristas y festivales y procesiones religiosas.

A medio camino entre la etnografía y el retrato estaría la larga lista de dignatarios, clérigos, políticos, hombres de negocios, mestizos, indios, extranjeros, fotografiados tanto en el estudio como en el campo; y, por último, como reportaje social habría que situar los retratos institucionales, bodas, funerales, fiestas y demás festejos realizados por encargo (Latorre y Garay: 348-349).

Esta variedad de estéticas y motivos dice mucho de su fotografía. Nos habla de la compatibilidad de la fotografía según su finalidad divulgativa, con la fotografía comercial de estudio por encargo. La presencia en estas últimas, o ausencia en las primeras, de retoque remarca estas diferencias. No siempre están definidos ambos grupos: los paisajes pueden ser “artísticos” según el pictorialismo del momento, destinados a exposiciones, o a intereses comerciales en publicaciones; y lo mismo ocurre con el retrato. Este género puede ser personal, social o institucional, y hacerse en estudio o en su medio natural.

Incluso una fotografía tan controvertida como la de nuestra Fotomuestra 15, *Q’oillor Ritti, Ocongate* (1934), se ha obtenido de manera directa. Muy parecida a la Fotomuestra 4, es una composición hacia la derecha, con gran perspectiva, aparenta un retoque del negativo para contrastar el perfil del personaje del primer plano en relación con el fondo. Aquí se escogió el momento en el que el humo de una hoguera actuaba como difuminador natural de dicho fondo, remarcando los efectos del rostro del indígena.



21. Fotomuestra 15: *Q'oillor Ritti, Ocongate, 1934*

Es decir, una imagen que recurre a fórmulas pictóricas y tópicas, heredadas de su formación arequipeña; pero son también fórmulas aceptadas socialmente, lo que el público espera (Garay, 2003b). Otras veces, sin embargo, son visiones novedosas, sin apreciación social inmediata. Otras veces hay efectos de claroscuro y abstracción de gran modernidad.

Chambi buscaba documentar un elemento representativo del patrimonio con el que se identifica, y para ello escoge un punto de vista formal óptimo; pero este aspecto es secundario, al servicio del tema o de la idea divulgativa. Así, no es vanguardista ni pictorialista como en Europa. Se resiste a clasificaciones. De raíz pictorialista, y formación clásica en las que predomina la forma, pasa a una fotografía “documental”, en la que prima el tema, y donde se empeña en registrar a un grupo humano; lo excepcional está en el significado que manifiesta su fotografía en este contexto, según la combinación de tema, forma y contenido (Panofsky, 1987).

Los *Cuadernos* personales dicen mucho de esto. Son una prueba de la conciencia que tenía de su propia excepcionalidad artística, rasgo que, como dice Latorre, es fundamental para hablar de arte fotográfico (2003: 261-278), y esto le distancia de otros fotógrafos a los que intentamos convertir en “artistas”, como los fotógrafos *naifs* (Sougez, 1994: 369). Porque Chambi, letrado, no era *naif*, como otros fotógrafos profesionales cusqueños que le precedieron, como Miguel Chani; Chambi tenía plena conciencia del valor artístico de sus imágenes, más allá del uso interesado que quisiera hacer de ellas.

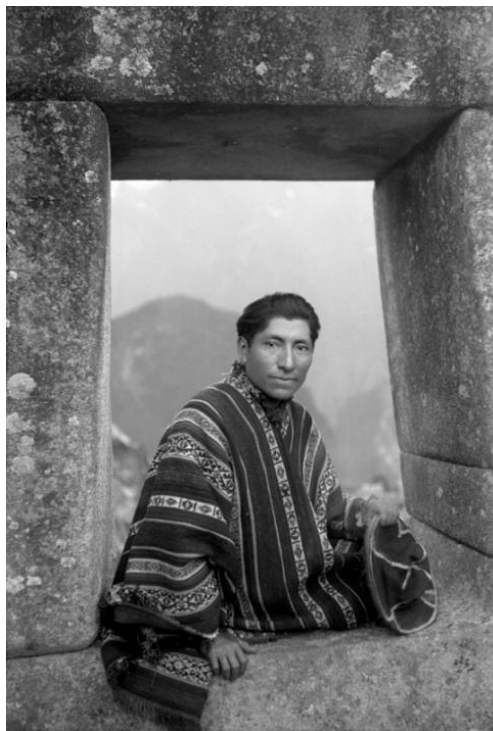
Esta es la razón de que el estudio de Chambi fuera una trastienda de debate cultural, y no que hubiera sido escogido por los indigenistas como símbolo: Chambi era ya un fotógrafo abierto a las orientaciones fotográficas, pero con la suya propia.

3.6. Los autorretratos

El autorretrato es un tipo de fotografía que “requiere técnica y paciencia más que ningún otro, pese a que la forma más sencilla de autorretrato consiste en posar delante de un espejo” (Blume, 1995: 88).

Un estudio de los autorretratos que Chambi realizó está pendiente: el constante interés de Chambi en retratarse dentro y fuera del estudio, “parece reflejar una permanente conciencia de su propio proceso de aculturación” (Ranney, en Majluf y Wuffarden: 150).

Veamos un primer caso de autorretrato, el de nuestra Fotomuestra 16, *En Machupichu, 1921*. Con fuerte luz natural, y una composición central circular, el tema es claro: mostrar la raíz étnica y cultural primigenia, lo indígena, además de innegables elementos indigenistas que Chambi conocía y compartía de manera tenue.



22. Fotomuestra 16: *En Machupichu, 1921*.

Esto significa que el interés de Chambi por los autorretratos refleja la conciencia del proceso de asimilación cultural, del indígena que se representa a sí mismo como un respetable ciudadano; en otras está en el campo, “y sus representaciones no hablan de su biografía sino del concepto de la identidad, cercana a las imágenes que Figueroa hizo de escenificaciones teatrales” (Exposición, 2001-2002: 4).

Volvamos a citar su famoso autorretrato de estudio, ya visto como Fotomuestra 1, y que para este subcapítulo llamaremos Fotomuestra 1-A. Esta vez, no para analizar el uso del claroscuro o la profundidad de campo estrecha, sino para mostrar lo que entendemos es la culminación de la obra autoretratística de Chambi, superada ya la etapa de la imagen de fotógrafo viajero con accesorios andinos;

Se autodefine, así como un mestizo cultural que se mueve perfectamente en la estética y el lenguaje occidental, pero sin negar sus orígenes indígenas con respeto por su gente, su cultura y el territorio. Un ejemplo de ello es la fotografía *Autorretrato, altos de Carabaya, Coaza*, 1930 (Soto: 219).



23. Fotomuestra 1-A: *Autorretrato*, 1922 (Toledo: 20)

Pero otro ejemplo más ilustrativo del autorretrato según Chambi, está en los citados *Cuadernos personales*, analizados por Garay y Latorre.

La única imagen del propio Chambi que aparece en el segundo cuaderno, dedicado por entero a comentarios y aportaciones artísticas de sus amigos, es la de la cubierta de cuero repujado en relieve tomada de una fotografía suya que, independientemente de su calidad formal, tiene la virtud de haber sido seleccionada por el fotógrafo para materializarse en algo permanente (Latorre y Garay, 2007: 351-352).

Efectivamente, esta interesante fotografía es nuestra Fotomuestra 17: una imagen que no sería importante si no fuera porque es la que escogió el propio Chambi para copiarla en cuero. Una imagen pictorialista, con fuerte claroscuro, de composición vertical, otra vez de raíz incaica, tónica, “indigenista”, donde el fotógrafo es “más alto que las montañas”. Y con ella hizo las cubiertas de su Cuaderno Personal. Debió apreciar mucho esta imagen, tanto como la de la Fotomuestra 1.



24. Fotomuestra 17: Autorretrato de Chambi en Machupichu, 1930.

Debajo, la cubierta del Cuaderno Personal de Chambi, de cuero repujado a partir de la misma fotografía.

Chambi guardó consigo estos cuadernos como un tesoro, y supo transmitir esta idea a su hija Julia, ya fallecida¹⁰. Por eso la fotografía impresa en relieve, su autorretrato último y “definitivo”, puede servir como testimonio de su intencionalidad de fotógrafo artista. Es como la imagen que él quería mostrar a los firmantes, y con la que quería figurar para la posteridad.

En primer lugar, es un autorretrato en Machu Picchu, con lo que este lugar representa. Los recursos formales son también específicos: Chambi recurre a un contraluz dramático, acentuado por el punto de vista bajo, que deja libre gran parte del cielo tormentoso. La luz rasante sirve para remarcar los perfiles de las figuras en sombra. Se intuyen al fondo la silueta del Huayna Picchu, y resalta la piedra de Intihuatana, lugar emblemático sobre el que posa el fotógrafo con su cámara en traje de explorador.

Son recursos fotográficos clásicos, que se subordinan a la intencionalidad fundamental de la fotografía, en relación con la imagen que Chambi quiere transmitir de sí mismo: la selección del momento lumínico que enaltece a la persona, junto con la inconfundible traza de explorador, nos habla de la imagen del viajero enamorado de su tierra. No es tanto la imagen del indígena (podría haber seleccionado para el cuaderno otras imágenes con trajes tradicionales) como la del descubridor.

Del mismo modo, Machu Picchu no es aquí un símbolo indígena sino el símbolo “turístico” del Cusco y del Perú, que Chambi había contribuido a crear con su fotografía. Se veía a sí mismo (y así lo documenta) como un orgulloso indígena civilizado, ascendido a los puestos más altos de la jerarquizada sociedad cusqueña gracias a su arte fotográfico (Latorre y Garay, 2007: 353).

Y ese arte fotográfico se manifestaba especialmente en la capacidad de descubrir la idiosincrasia del Ande sur peruano, para mostrarla al mundo. Aunque a posteriori pueda verse así, no hay en la fotografía de Chambi una visión de denuncia o crítica social sino una mentalidad divulgativa a la que, como nativo, añade una certera percepción de las complejidades culturales de Cusco y la vida andina.

¹⁰ Julia Chambi estuvo al frente del archivo de su padre treinta años, hasta poco antes de su fallecimiento en 2003. Interesada en que la obra de su padre se estudiara rigurosamente, apoyó la tesis doctoral de Andrés Garay dirigida por el Dr. Jorge Latorre en la Universidad de Navarra, España (Entrevista a Peruska Chambi, Lima, 12-5-2013). Quien está al frente del archivo hoy es Teo Allain Chambi, nieto del fotógrafo.

3.7. Noticias y reportерismo

Desde el punto de vista de los géneros periodísticos actuales, una noticia gráfica es “una fotografía o ilustración de actualidad que viene acompañada de un texto o pie que incorpora datos característicos de la información” (López: 8).

La ilustración se concibe sin embargo con posterioridad a los contenidos que presenta, “y está asociada a un carácter divulgativo, didáctico, o explicativo, aunque, también en ocasiones, pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o especulativo” (Baeza: 41).

Esto se aplica a una buena parte de la obra de Chambi, quien tuvo la intuición de retratar acontecimientos nuevos para la época, dejando testimonios únicos que se convierten en un código ‘Chambi’. Porque una de las etapas de su vida pocas veces mencionada ha sido su labor de reportero gráfico para el diario *La Crónica* y la revista *Variedades* de 1920 a 1927, que ilustraron en Oncenio de Leguía con fotos inéditas de Chambi, todas ellas muy sugestivas y perfectamente concebidas.

[Hasta el terremoto] Chambi recorre Cusco incaico, colonial y moderno con la misma curiosidad, y fotografía las señales del cambio y de la puesta al día: electrificación, máquinas industriales, autos, cines (Huayhuaca: 63).

En Chambi se dio la concurrencia afortunada de la llegada tardía de la industria a los Andes, con toda la secuela de encuentros de la modernidad con la tradición, con el indigenismo y los movimientos artístico-literarios en el quehacer cultural; en una situación irrepetible. La fotografía en Cusco de inicios del siglo XX fue un signo más de la modernidad que empapaba la sociedad, conjuntamente con el ferrocarril, la motocicleta, el automóvil y el aeroplano, cuya llegada ha sido documentada por Chambi; precisamente porque respondió con habilidad tanto al estímulo de la cultura reinante como a la de sus orígenes; se alimenta de cultura para retroalimentar a su vez la cultura.

A pesar de la falta de precisión para definir la ‘fotografía turística’, que atiende más a caracteres utilitarios o funcionales que a estilísticos, se hace evidente que en la fotografía de Chambi hay tanto desde el punto de vista temático (lo documental) como de estilo y técnico (Garay, 2006: 112).

Y no lo hacía por devoción indígena, el mismo Chambi dijo que registraba toda la realidad cusqueña “por obligación” (Huayhuaca: 64). Esto podemos verlo en nuestra siguiente fotografía estudiada, la Fotomuestra 18, de composición vertical doble muy elemental, y tema que en la forma es estrictamente informativo, pero que constituye un documento de la época.



25. Fotomuestra 18: *Policía arrestando a un niño, 1924* (Toledo: 76)

Vemos un mecanismo de la sociedad cusqueña, el orden oficial actuando pese a la evidente diferencia de edad. El resultado de este tipo de fotografías es un testimonio del mundo indígena, mestizo y colonizado. Es la fotografía documental resultante, la que ilustra en cierta forma que Chambi no fue indigenista:

Su origen quechua campesino le forjó un carácter diferente a los combativos intelectuales indigenistas. Chambi no fue indigenista, coincide Soto, pero con sus imágenes reflexivas y documentales pudo representar su propio sentimiento andino (Soto: 212).

Por cierto, esta autora chilena dice que se han hecho exposiciones de Chambi incluso en Chile, nación que niega sus orígenes indígenas y ve el mundo autóctono como *souvenir*. En este tipo de fotografía, entonces, es donde primero abandona el pictorialismo y se convierte primero en reportero y luego en documentalista; a partir del registro de sus iguales, indígenas campesinos y urbanos; obras de las décadas del 20 y 30; aunque también retrata paisajes y monumentos.¹¹

El lado urbano lo vemos en nuestras dos siguientes fotografías, las Fotomuestras 19 y 20. Ambas se tomaron en estudio, con iluminación artificial muy bien regulada, sin claroscuros, y composición vertical. Son fotografías por encargo, comerciales, y que al mismo tiempo en sus temas ilustran no solo las tradiciones sino también la modernidad: mujer torera que incluso en el siglo XXI nos resulta inusual; y mujer en traje de baño que tampoco es común en la sociedad cusqueña.



26. Fotomuestra 19: Señorita torera, 1932 (Toledo: 59).
27. Fotomuestra 20: Señorita en traje de baño, 1932 (Toledo: 80)

¹¹ “Llevo en mi archivo doscientas fotografías de diversos aspectos de la cultura quechua. He recorrido las regiones andinas en esta peregrinación. Sobre todo, he escudriñado con mi cámara fotográfica todos los rincones de palacios y fortalezas de Cuzco: Sacsahuaman, Ollantaytambo, Macchu Picchu, Pisac, Colcampata, el valle del Urubamba”. Frase de Chambi en entrevista de *Revista Hoy*, Chile, 1936. Confirmado por Teo Allain Chambi, entrevista, Cusco, 4-2-2011.

Pero también logra una fotografía artística de signo político, “retratando las muestras de corrupción administrativa y judicial, hambrunas callejeras y orfandad callejera” (Soto: 213). O la desigualdad ante la justicia, como se evidencia en la Fotomuestra 21, una fotografía de 1929 muy lograda, testimonial, lograda en el lugar sin técnicas elaboradas, donde sin embargo obtiene una composición circular con un sujeto colectivo al interior del juzgado, logrando sin embargo una eficiente iluminación.

El tema no es comercial, no es a pedido, es informativo, pero también testimonial. Como la Fotomuestra 18, el testimonio se convierte en documento.



28. Fotomuestra 21: *Campesinos indígenas en el juzgado, 1929* (Toledo: 77)

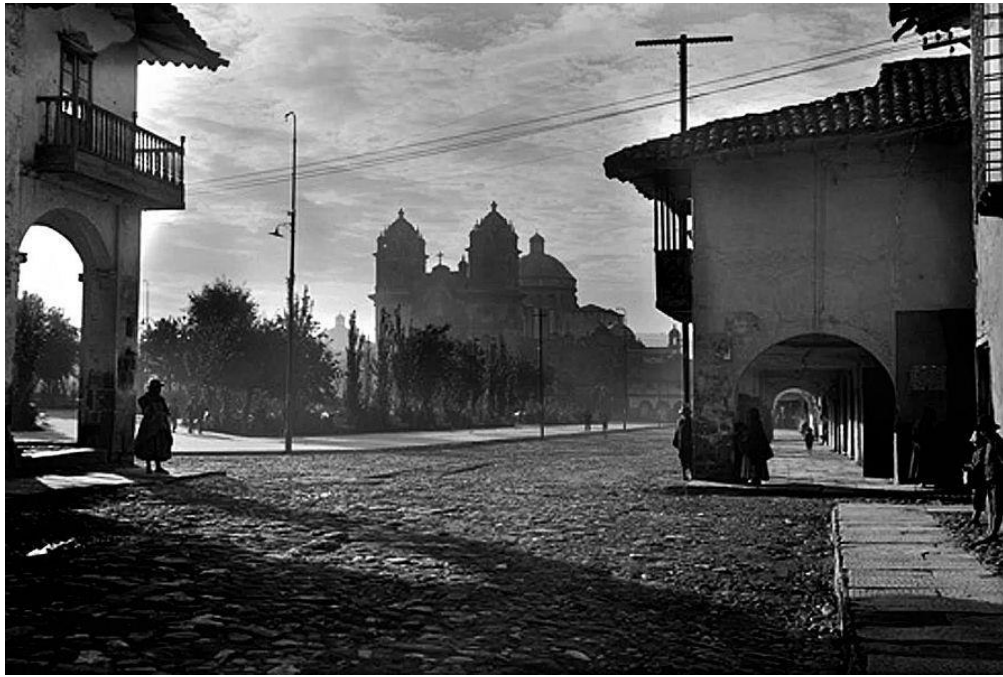
Logra entonces, fotografías que se constituyen finalmente en un documento donde retrató la vida cultural y social del Cusco con una impronta personal que ha generado un referente visual del indígena del siglo XX y su visión de mundo, lo cual amerita la comparación con la figura de Guamán Poma como la misma figura respecto al siglo XVII.

Esto lo logra no solo con testimonios de la desigualdad ante la ley, como en nuestras Fotomuestras 18 y 21, sino también en las noticias cotidianas. Un ejemplo, la Fotomuestra 22, donde fuera de estudio, sin preparación previa, logra un reportaje gráfico, una noticia, un testimonio informativo, construyendo una composición central donde sin embargo lo traiciona la iluminación natural y sobre todo las sombras resultantes. Pero es una noticia, una información importante para su comunidad.



29. Fotomuestra 22: *Primera motocicleta*, de Mario Pérez, 1930 (Toledo: 39)

Por último, tenemos las Fotomuestras 23 y 24. Ambas tienen la misma temática, la urbe cusqueña, con luz natural y en el denominado Plano general. El primero es un alarde de iluminación, donde resalta un excepcional uso de la sombra, en una composición mixta circular y en equis, o doble diagonal. Más que una fotografía informativa sobre la urbe, es una superación del pictorialismo hacia el testimonio arquitectónico y humano de la ciudad como personaje o sujeto.



30. Fotomuestra 23: *Cusco, 1936.*

En cambio, la última pese a ser de 15 años después, es mucho más simple, pero mucho más informativa: es el registro de las consecuencias del terremoto que destruyó la ciudad del Cusco en 1950.



31. Fotomuestra 24: *Cusco tras el terremoto, 1950 (Toledo: 28)*

Sin dejar el uso de la sombra como recurso expresivo, la dramática fotografía tiene una composición horizontal elemental pero concreta, con las líneas de fisura o grietas extrañamente simétricas. Pero, sobre todo, hay un deseo testimonial y documental evidente: las heridas del sismo en la urbe donde vivió durante décadas, algo logrado al final de su vida profesional y artística.

CAPÍTULO IV

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

4.1. Fotografías sobre lo indígena

Habiendo visto en los capítulos anteriores el indigenismo peruano y cusqueño, y la propia obra fotográfica de Martin Chambi, podemos relacionar ambas variables y hallar su vínculo causal.

Chambi tuvo éxito porque su labor coincidió con una época brillante del Cusco, y por eso además de clásico es documentalista, registró un mundo ya ido, salvó del olvido el pasado, “por su condición de indio, con la mentalidad ancestral de la previsión: supo guardar todas sus placas” (Tamayo, 1992: 57-59).

No todas sus fotos son de la misma calidad, hay algunas artificiales, *indigenistas*, pero en entrevista personal el propio Huayhuaca confirma que Chambi no era indigenista:

Su afán reivindicatorio fue espontáneo, no programático... Hay fotos indígenas, pero la mayoría de su obra no es indigenista: lo indígena de Chambi era esa visión desde adentro, y su obra es indígena en ese sentido, como la de Arguedas; cumple su esencia cuando documenta la realidad (José Carlos Huayhuaca, entrevista personal, Lima, 6-3-2015).

En cambio, Castro hace su propia clasificación de la obra de Chambi: fotos indigenistas, fotos de tema indígena sin indigenismo, y las que no tienen tema indio (p. 18). Nosotros hemos considerado, más bien, que su obra se divide en las comerciales por encargo -con o sin tema indio- y las testimoniales personales acerca de la realidad del pueblo indígena cusqueño.

Esta complejidad se revela sobre todo en sus retratos, donde hay características de los trabajos para clientes, y también los elementos espontáneos de registro y divulgación: por su evolución estética es que Chambi tiene riqueza de perspectivas, ya que el retrato es la mirada de los otros, del reconocimiento: Garay y Villacorta, comisarios de la exposición de fotografía arequipeña en Lima en 2005, consideran que “esa orientación estética y a la vez comercial la heredó de Max Vargas y Emilio Díaz” (2005a: 19). Pero incluso a esta

férrea tradición que daba escaso margen para la creatividad, Chambi supo ponerle su estilo personal tanto en la forma -fondos de flores envolventes, luces “Rembrandt”, virados y coloreados-, como en el contenido -atrezzo y poses estudiadas-, dando lugar a esa marca inconfundible (Latorre y Garay, 2007: 354).

Han sido los retratos de estudio los que más fama le han dado, aunque sólo los conozcamos mediante copias para exposiciones desde negativos de cristal; las copias originales están perdidas, en casas de particulares que pagaron ese encargo. Por esta causa, son valiosos los retratos hechos con libertad artística cuando no hacía encargos en estudio.

Entonces, indígena en la mirada, mestizo en la cultura y de tradición fotográfica heredada de Arequipa, su fotografía es espejo de su tiempo y del nuestro. Chambi parece devolvernos con sus imágenes quinientos años de historia de mestizaje, la vida cotidiana del indígena, su entorno social. Al intentarlo muestra una identidad indígena y urbana.

El análisis del origen, desarrollo y evolución del indigenismo nos ha permitido entonces valorar la obra de Chambi, pero por oposición: al no ser indigenista, no fue panfletario ni político ni denunciante, ni ideólogo. Ensalzó fotográficamente al indígena, lo registró, lo documentó, de manera artística y dúctil.

Después de todo, Chambi se amoldaba a sus clientes, pero también a los indígenas humildes del campo, entraba en complicidad con ellos, hasta que finalmente los dejaba mostrarse de modo transparente.

4.2. El valor documental

Como hemos visto, la obra de Chambi es sobre todo documental, como muchos autores lo intuyen. Habiendo ya definido la fotografía documental, queremos además plantear la forma de analizar la fotografía documental, que debe tener *rasgos connotativos* al informar visualmente, como lo hacía Chambi y como lo entienden hasta hoy los teóricos de la fotografía informativa (López del Amo y Torregrosa: 277-290).

Esto es así porque hemos hallado que, a lo largo de su trayectoria vital, Chambi tuvo una obra informativa, noticiosa, de actualidad, que además usaba la prensa como vehículo: revistas, periódicos, boletines; tan moderno como se define hoy el documentalismo

fotográfico moderno (López del Amo y Torregrosa: 285-288). Las fotos de Chambi pueden ser analizadas y utilizadas en sus elementos sociales y documentales, como lo ilustra el modelo de análisis de Torregrosa: a nivel contextual, compositivo y enunciativo (2010: 329-342). ¿Y cómo convertimos las fotografías de Chambi en documento?

Con el análisis documental formal y de contenido... Porque la obra fotográfica de Chambi refleja una época vital: el Cusco de 1920 a 1950, de su ambiente social y cultural, por lo que al pasar el tiempo más bien aumenta su valor histórico (Torregrosa: 331-332).

Porque al fotografiar, Chambi desafiaba al tiempo, registraba y conservaba: como dice Del Valle, “toda imagen es la presencia virtual de una ausencia real” (1999). Eso existió en los años 1920 a 1940, durante la edad de oro del *fotoperiodismo*, que Chambi llegó a conocer, tanto como los códigos icónicos fotográficos: espacio, gestos, decorados, luz, símbolos, óptica y composición (Alonso, 1995).

Gubern añade que una fotografía social tiene, además de los códigos, siete *características* como documento: bidimensionalidad, encuadre, no capta el movimiento, estructura de puntos, alteración del color, no participación de otro sentido más que solo la vista, y necesidad de luz como materia prima (Gubern, 1974). ¿Intuía Chambi todo esto? Al menos el uso del encuadre y de la luz lo tenía perfectamente claro. El resultado, “un documento apto para la difusión de información gráfica, preservando los originales” (Sánchez Vigil: 27). Sin olvidar que “la historia de la documentación es también la de desaparición de documentos por falta de cuidado” (Caballo: 55-68).

Todo esto nos debe llevar a la clave del contexto: lo vital de la obra de Chambi es el uso de una estética propia para registrar al indígena cusqueño en su entorno, en su época y en su circunstancia social y cultural. “Se debe partir de la premisa de que una imagen fotográfica debe relacionarse con su entorno físico real, con sus condiciones productivas y con la recepción, que lo contextualizan” (Alonso: 105).

Esto se hace viendo los dos niveles de lectura del análisis interno de un documento fotográfico, el denotativo y el connotativo. Porque el contenido en una fotografía no es nunca explícito sino latente, no es tampoco visual ni evidente sino conceptual. “El contenido de una fotografía tampoco es obvio, se interpreta. La foto se presenta como una enciclopedia donde lectores diversos pueden buscar significados diversos según sus intereses” (Vilches: 84).

Valle incluso considera que toda fotografía antigua es informativa y documental, pero que también tiene *polisemia*, la fotografía “existe” o “significa” cosas diferentes en tres momentos: creación, tratamiento documental y reutilización (del Valle: 114-115). ¿Eran polisémicas las fotografías de Chambi? Tienen más bien, como propone Vilches, competencia iconográfica, narrativa, estética y comunicativa (Vilches: 86; del Valle: 120).

No es cierto que había una verdad diferente en cada persona y situación fotografiada por Chambi: Trazegnies se equivocó al intentar esclarecer la perspectiva fotográfica en el conocimiento de la realidad, planteando que la fotografía misma ya es conocimiento; ello, para adjudicar a Chambi sus propias intenciones y creencias, cuando dice que para Chambi cada cara y situación tiene su entidad propia y su propia verdad (Trazegnies, 1978).

Lo de Trazegnies fue alucinación más que lucidez. Chambi buscaba documentar la realidad social cusqueña. Huayhuaca, quien más ha aportado al entendimiento de la obra de Chambi, corrige lo anterior, diferenciando la foto a pedido y la creativa, ambas documentales; y que encaraba la primera con actitud de la segunda, no habiendo oposición (Castro: 17).

Por eso, insistimos en que la opción de Chambi no fue solo pictorialista clásica, sino documental, por el empeño en registrar a un grupo social para mostrarlo a otro. No importa que sus fotos documentales no lleven texto:

No hay límite claro entre fotos que documentan y artísticas, porque no son excluyentes; en el mejor de los casos, esa exigencia es por clarificar imágenes ambiguas; pero no solo fotos documentales necesitan clarificación. Eso no depende del tipo de foto (Castro: 12-13).

El resultado es que mientras más fiel a la realidad, más estética y artística es la foto; es lo que lo convirtió en el cusqueño más famoso (Tamayo, 1992: 53). Único artista peruano cuya obra es exhibida en el MoMA (Castro: 12), solo Huayhuaca había esbozado hasta hoy una hermenéutica adecuada para comprender su obra (Tamayo, 1992: 54-55).

Tamayo tiene por cierto su propia opinión sobre el mestizaje de Chambi:

No estamos de acuerdo con ‘mestizaje cultural’, el arte de Chambi no es mestizo. Es sincrético, de síntesis hegeliana, entre la técnica fotográfica y la intención india de retratar el mundo, sin denunciar como Guamán Poma, solo testimoniar (Tamayo, 1992: 64).

Volvamos a lo planteado en nuestro segundo capítulo: la fotografía es documental cuando se puede archivar, convertir en patrimonio público. Y parte importante del archivo Chambi estuvo bajo el cuidado de su hija Julia:

...Hasta el fallecimiento de Julia en 2006, ha viajado por Latinoamérica; hoy el archivo está conservado por el clima seco de Cusco y la atención de la familia: 30,000 placas y 15,000 fotografías en rollos, según me consta como Director del Archivo Fotográfico Martín Chambi (Entrevista a Teo Allain Chambi, Cusco, 4-2-2011).

Finalmente, ya vimos que un documento es “una relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos; donde constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo; y que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado” (RAE, consultado el 8 de julio de 2016). Y un documento, fuente histórica, es toda expresión descriptiva gráfica, sonora o en imagen (Alía: 350-356).

Sabiendo lo que es un documento, entendemos que la fotografía documental resultante testimonia un origen o concepto (Villaseñor, 2012). Por ello las fotografías son un documento de investigación, que da frutos al sistematizar sus informaciones, estableciendo metodologías para descifrar sus contenidos, y consecuentemente la realidad que los originó (Kossoy: 26-27, 42). Esto es del interés de la actualidad *informativa social*, como guerras, hambrunas, desastres o conflictos sociales, que al ser publicadas se convierten en legado (Villaseca: 2). Esto se aplica perfectamente a la obra de Chambi.

La fotografía puede así testimoniar una época, volviéndose documento (Villaseca: 9). Por tanto, no es suficiente que las fotografías sean imágenes de la realidad, deben tener interés social y ser fuente de análisis de realidades profundas (Burke: 242). No por nada, la fotografía documental nació de la creación de organismos de registro de la pobreza en Estados Unidos (Sarriugarte: 171-182). Para estos trabajos, se pidió a cada fotógrafo graficar la situación económica y social de este drama (Pultz: 26).

Por tanto, concluyamos que la fotografía documental puede tener un componente subjetivo, pero eso no anula su valor histórico testimonial. Y eso le da un valor *comunicacional*. Dar validez a un documento no es ningún problema, y la objetividad de la fotografía radica en las realidades representadas en el registro del fotógrafo que “mira” esas realidades con sus propios conceptos y niveles de comprensión históricos y sociales, lo que en antropología se denomina *cosmovisión*.

Chambi fue indígena, no indigenista, y culturalmente fue mestizo, pero sobre todo fue empático a la realidad indígena, hecho de gran relevancia en la visibilización de dicha

situación a través de imágenes vigentes aún por su capacidad de mostrar el mundo andino y la capacidad de mantener sus tradiciones a pesar de los embates coloniales. Su obra nos muestra un ejemplo de lo que ha permitido al Perú tener identidad.

CONCLUSIONES

Finamente, ante nuestra interrogante de investigación, de si el indigenismo fortaleció la técnica y la obra fotográfica de Chambi, y cómo ocurrió ello para que logre su valor documental, se ha comprobado la validez de la hipótesis de que el *indigenismo de inicios del siglo XX fortaleció la técnica y la tipología de la obra fotográfica de Chambi, estructuralmente indígena, en Cusco entre 1920 y 1950*, haciendo que al reflejar de manera fidedigna los grupos sociales de la realidad cusqueña, su obra se convierta en documento.

Además, al analizar la obra fotográfica de Chambi a la luz del Marco Teórico, se ha llegado a las siguientes Conclusiones:

- 1) El indigenismo fue una corriente intelectual impulsada por los académicos cusqueños de la década de 1920 para la reivindicación del indio y la toma de conciencia sobre su situación. Este multiforme fenómeno intelectual reforzó la estructura indígena de Chambi, fotógrafo que al recibir el influjo del pensamiento indigenista tomó conciencia, sin ser oficialmente indigenista, del menoscabo de la cultura andina; ello lo impulsó a registrar la realidad social indígena de manera testimonial. Indígena de origen, tal vez indigenista en la actitud, Chambi expresó mediante la imagen fotográfica más bien la mirada de la cultura mestiza, en el propósito de fortalecer una identidad no solo étnica menoscabada por los grupos dominantes.
- 2) Entre 1920 y 1950, Chambi aplicó su talento natural y sus conocimientos técnicos y estéticos a su obra. Los procedimientos técnicos fotográficos que distinguieron su obra fueron la composición elaborada de raíz pictorialista, y sobre todo el uso del claroscuro elaborado en su estudio, permitiéndole resaltar a través del correcto manejo de la luz los rasgos de los personajes previamente escogidos por él o los solicitados. Y el registro documental generado en base al dominio de dicha técnica, le permitió elaborar una gama de composiciones fotográficas que abarcan paisajes pictorialistas y arqueológicos, retratos individuales y grupales, autorretratos, registro de eventos sociales, y reportajes fotográficos o noticiosos de la actualidad cotidiana del Cusco.

- 3) Finalmente, el valor documental de la fotografía de Chambi -indígena en la mirada, mestizo en la cultura- se manifiesta en ser la imagen testimonial de la época del predominio de la “república aristocrática”, con su carga de prejuicios en detrimento del mundo social andino. Y al ser la obra completa de Chambi, como hemos visto, -independientemente de la actividad económica- una captura veraz de la realidad, y un registro que combina documento, testimonio e interpretación múltiple de la sociedad, sus fotografías constituyen *documentos* visuales de indudable importancia para la cultura e historia del país.

Referencias Bibliográficas

- AI CAMP, Roderic. "Martin Chambi: poeta de luz". En: PAZ, José. *Fuentes Bibliográficas y Hemerográficas para la Historia de la fotografía peruana*. Lima, JAPD, 2002.
- ALÍA MIRANDA, Francisco. *Técnicas de Investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*. Madrid, Síntesis, 2008.
- ALONSO ERAUSQUIN, M. *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis, 1995.
- AQUÉZOLO, Manuel (comp) *La polémica del indigenismo*. Lima, Mosca Azul, 1976.
- ARESTEGUI, Narciso. *El Padre Horán*. Lima, Universo, 1974.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Lima, Universitaria, 1968.
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Tomo 12. Lima, El Comercio, 2005.
- BAEZA, P. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos, I*. Madrid, Taurus, 1973.
- BILLETER, Erika y otros. *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Torrejón, El Viso, 1982.
- BILLETER, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona, Lunwerg, 2003. 3º edición.
- BLUME EDITORES. *Guía de Fotografía*. Madrid, Naturart/Herman Blume, 1991.
- BLUME EDITORES. *El Nuevo Libro de Fotografía de John Hedgecoe*. Madrid, Herman Blume, 1995.
- BURGA, Manuel y Alberto FLORES-GALINDO. *Apogeo y crisis de la república Aristocrática*. Lima, SUR/Fundación Andina, 1994.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- CABALLO ARDILA, D. "Imágenes para engañar a la historia", en: *Cuadernos de periodistas*, 2, enero de 2005.

- CADENA, Marisol de la. *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP, 2004.
- CARRILLO, Francisco. *Clorinda Matto y su indigenismo literario*. Lima, Biblioteca Universitaria, 1967.
- CASTRO, Fernando. *Martín Chambi, de Coaza al MOMA*. Lima: Jaime Campodónico-Centro de Estudios e Investigación de la Fotografía, 1989.
- CHAMBI, Teo Allain. "Qosqo de ayer y de hoy. Historia de la fotografía cuzqueña". En *50 años de Inti Raymi*. Cuzco, Municipalidad del Qosqo, 1991.
- CUADROS, Carlos. *La vertiente cusqueña del Comunismo peruano*. Lima, Horizonte, 1990.
- DEGREGORI, Carlos Iván, y otros (1978). *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima, CELATS.
- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix (ed.). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999.
- DEUSTUA, Jorge (2002). «Ciento treinta años después. Rafael Castillo y la Fotografía Nacional». *Libros y Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú* N°2. pp. 20-22.
- DUVIOLS, P. *La destrucción de las religiones andinas (conquista y colonia)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- ECHENIQUE, A., FONSECA, M. y ELSSACA, T. *Martín Chambi en Chile: fotografías 1923-1944*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.
- "El rescate de un archivo fotográfico". *Revista Parlante*, Cuzco, N° 93, octubre de 2007.
- ESCALANTE, José A. "Nosotros los Indios [1927]". En: *La Polémica del Indigenismo*. Lima, Mosca Azul, 1976.
- EXPOSICIÓN. *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942. Martín Chambi y sus contemporáneos*. Lima, Fundación Telefónica/Sala de Exposiciones, 2001-2002.
- EXPOSICIÓN. *Max Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino peruano (1896-1926)*. Lima, ICPNA Galería Germán Kruger, 2005.
- FLORES OCHOA, Jorge. "El Qosqo de Martín Chambi". En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, Cuzco, 14, 1994.
- FLORES-GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima, SUR, 2005.
- FOTOTECA ANDINA. *Fotografía Histórica Andina (1875-1950)*. Cuzco, Banco Continental, Galería de Exposiciones, 1993.

- FRANCKE, Marfil. "El movimiento indigenista en el Cusco 1910-1930". En: DEGREGORI, Carlos Iván, y otros. *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. Lima, CELATS, 1978.
- FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FUENZALIDA, Fernando. *El indio y el poder en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1970.
- GALASSI, P. *Fotografía americana 1890-1965*. Valencia, Nowtilus, 1995.
- GARAY, Andrés (2003a). "De Flandes a Cuzco. ¿Reivindicación del retrato artístico fotográfico?", en *Revista de Comunicación*, Facultad de Comunicación, Universidad de Piura, Vol. I, 2003. Pp. 68-76.
- GARAY, Andrés (2003b). "Importancia de los periódicos y revistas como fuente documental en la historia de la fotografía en Cuzco", *3° Congreso Latinoamericano de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003.
- GARAY, Andrés (2006). *Chambi, por sí mismo*. Piura: Facultad de Comunicaciones, Universidad de Piura, 2006.
- GARAY, Andrés y LATORRE, Jorge (2004). "El almario de Martín Chambi: modos europeos en el retrato andino", *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, Madrid, n. 92, 175-188.
- GARAY, Andrés y J. VILLACORTA (2005a). "El enigma de Max Vargas, fotógrafo arequipeño", En: *La Ciudad*, No. 8, Arequipa.
- GARAY, Andrés y J. VILLACORTA (2005b). *Max T. Vargas y Emilio Díaz, dos figuras fundacionales de la fotografía en el sur andino peruano (1896-1926)*. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Instituto Peruano de Arte y Diseño.
- GARCÍA, Uriel. "Martín Chambi, artista neoindígena", *Excelsior*, Cuzco, agosto de 1948.
- GARCIA, José Uriel. **El Nuevo indio**. Lima: Universo, 1973.
- GISBERT, T. *Iconografía y mitos indígenas en el arte andino*. La Paz: Libreros Editores, 1980.
- GOLTE, Jurgen. *La racionalidad de la organización andina*. Lima, IEP, 1980.
- GONZÁLES PRADA. "Discurso en el Politeama". En: *Páginas libres*. Lima, Editorial Páginas Libres, 1960.
- GONZÁLES PRADA. "Nuestros indios". En: *Horas de Lucha*. Lima, Peisa, 1969.

- GUBERN, Roman. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen, 1974.
- GUBERN, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “El aporte de Martín Chambi a la revalorización de la arquitectura peruana”. En: *Martín Chambi, poeta de la luz*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2001.
- GUTIÉRREZ, José. *La generación Cusqueña de 1927*. Lima, Horizonte, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- HILL, Paul y Thomas COOPER. *Diálogo con la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- HUAYHUACA, José Carlos. *Martin Chambi, fotógrafo*. Lima: IFEA, 1991.
- KENNEDY, D. M. *Entre el miedo y la libertad. Los EE.UU. de la Gran Depresión al fin de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Siglo XXI, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Fotografía e historia**. La Mirada, La Marca, Buenos Aires, 2001.
- KUON, Elizabeth y otros. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana, 1900-1950*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2008.
- LATORRE, Jorge, “El artista que no cesa. Bases para la objetividad del gusto en la Historia del Arte de Gombrich”. *E. H. Gombrich, in Memoriam*, Eunsá, Pamplona, 2003, 261-278.
- LATORRE, J. y A. GARAY. “Chambi, fotógrafo profesional y artista: los álbumes personales de autógrafos, dedicatorias y retratos”. En: LOZANO, M. y otros (Eds.), *Libros con Arte, arte con libros*. Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, 2007. pp. 345-355.
- LÓPEZ, Alberto. *Géneros periodísticos complementarios. Una aproximación crítica al formato del periodismo visual*. México, Alfaomega, 2009.
- LOPEZ DEL AMO, Joaquín y Juan TORREGROSA. “Documentalismo fotográfico y conflictividad socio laboral. Análisis del caso de la huelga general de 2010 en los diarios españoles”. En: *Documentación de las Ciencias de la Información*. 2011, vol. 34.
- MAJLUF, Natalia y Luis WUFFARDEN (eds.) *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Lima, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001.

- MARIATEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1958.
- MARIATEGUI, José Carlos. *Ideología y Política*. Lima, Amauta, 1971.
- MATOS MAR, José. “El indigenismo en el Perú”. En: Fernando FUENZALIDA. *El indio y el poder en el Perú*. Lima, IEP, 1970.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin Nido*. Cusco, Rozas, 1948.
- MAYER, Enrique. “Las reglas del juego en la reciprocidad andina”. En: G. ALBERTI y E. MAYER (Eds.), *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974. pp. 37-65.
- McLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 1972.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA. *Registros del territorio. Las primeras décadas de la fotografía 1860-1880*. Lima, Museo de Arte de Lima, 1997.
- NEWHALL, B. y J. FONTCUBERTA (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ORREGO, Juan Luis. “La República Oligárquica (1850-1950)”. En: *Historia del Perú*. Lima, Lexus, 2000.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987. 4 ed.
- PAZ, José. *Fuentes Bibliográficas y Hemerográficas para la Historia de la Fotografía Peruana*. Lima: José Paz Delgado, 2002.
- PEASE, Franklin. “Etnohistoria andina: un estado de la cuestión”. En: *Historia y Cultura*, n° 10, 1977. Lima.
- PENHALL, Michele M. “El Pictorialismo en los Andes” en *La recuperación de la Memoria, Perú 1842-1942*. Lima, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001.
- PIGNOTTI, Lamberto. *Nuevos signos*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.
- PIRENNE, Henri. *Óptica, perspectiva, visión en pintura, arquitectura y fotografía*. Buenos Aires, Víctor Leru, 1974.
- POOLE, Deborah. *Visión, raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima, SUR, 2000.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979.

- PULTZ, J. *Fotografía americana del siglo XX*. Barcelona, RBA, 1991.
- RANNEY, Edward. “Martín Chambi, de Coasa y del Cusco”. En: MAJLUF y WUFFARDEN (eds.) *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*. Lima, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001. 134-154.
- ROSTWOROWSKI, M. *Estructuras Andinas del Poder: Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana, derrotero para una historia espiritual del Perú*. Lima, Ediventas, 1966.
- SANCHEZ VIGIL, J. M. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea, 2006.
- SARRIUGARTE, Iñigo. “La Gran Depresión Americana y su influencia en el desarrollo de la fotografía social: La América más mísera”. En: **De Arte**, 9, 2010. 171-182. Revista de la Universidad del País Vasco, San Sebastián.
- SCHWARZ, Herman. “Fotógrafo franceses en el Perú del siglo XIX”. En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Lima, IFEA, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona, Sudamericana, 1982.
- SOTO, Catalina. “La sensibilidad de un fotógrafo andino: Martín Chambi (1891-1973)”. En: **Despliegue**, *Revista Magister en Artes, Teoría e Historia del Arte*. 2, 2014. Universidad de Chile. Pp. 211-224.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid, Cátedra, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*, Cátedra, Madrid, 1994.
- SOUGEZ, M. y otros. *Historia general de la fotografía* (2ª edición). Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- STELZER, Otto. *Arte, fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- TIME Ediciones. *Historia TIME del siglo XX. De la Gran Guerra a la Gran Depresión*. Barcelona, Editorial Sol 90, 2011.
- TAMAYO, José. *Historia del indigenismo cuzqueño: siglos XVI – XX*. Lima: Instituto Nacional del Cultura, 1980.
- TAMAYO, José. “El cusqueño más universal del siglo XX: Martin Chambi, el azar y la pericia en la época de la imagen”. En: *Humanitas*, 24, 1992. Boletín del Departamento de Ciencias Humanas, Universidad de Lima.

- TOLEDO, Luis de. *Martin Chambi, 1920-1950*. Barcelona: Lunwerg, 2002.
- TORD, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima, Editoriales Unidas, 1978.
- TORREGROSA, Juan. "Modelos para el análisis documental de la fotografía". En. *Documentación de las Ciencias de la Información*. Vol. 33, 2010.
- TRAZEGNIES, Fernando de. "Chambi: La lucidez alucinante de lo cotidiano". En: *Oiga* 78, n° 3, febrero de 1978.
- TREVISAN, P. y MASSA, L. "Fotografías cusqueñas atravesando el indigenismo". En: *Aisthesis*, Universidad Católica de Chile, 46, 2009.
- URBANO, Enrique (comp). *Poder y violencia en los Andes*. Cusco, CBC, 1991.
- URBANO, Enrique (Comp). *Modernidad en los Andes*. Cusco, CBC, 1993.
- URBANO, Enrique (Comp). *Tradición y Modernidad en los Andes*. Cusco, CBC, 1997.
- VALCARCEL, Luis Eduardo. *Tempestad en los Andes*. Lima, Populibros Peruanos, 1970.
- VILLASECA, Claudia. *Fotografía Sociodocumental: ¿reflexión social o exaltación de la miseria humana?* México, UNICEF/ Wordpress, 2009.
- VILCHES, L. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2003.
- VILLASEÑOR, Enrique. *Géneros fotográficos. Fotografía, fotoperiodismo y fotodocumentalismo*. Foro Iberoamericano de fotografía, México, 2012.
- WIENER, Charles. *Perú y Bolivia*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 1993.